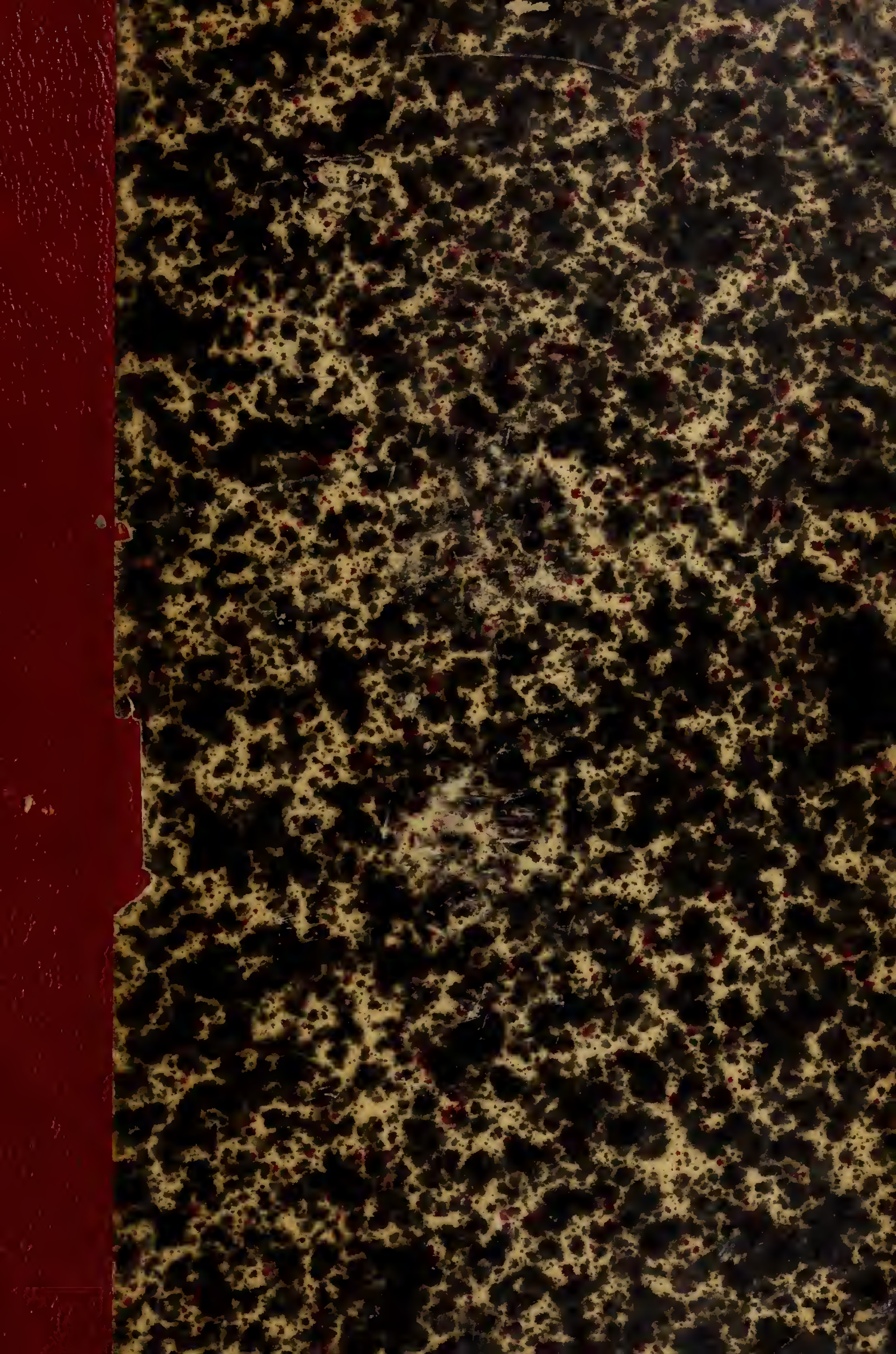
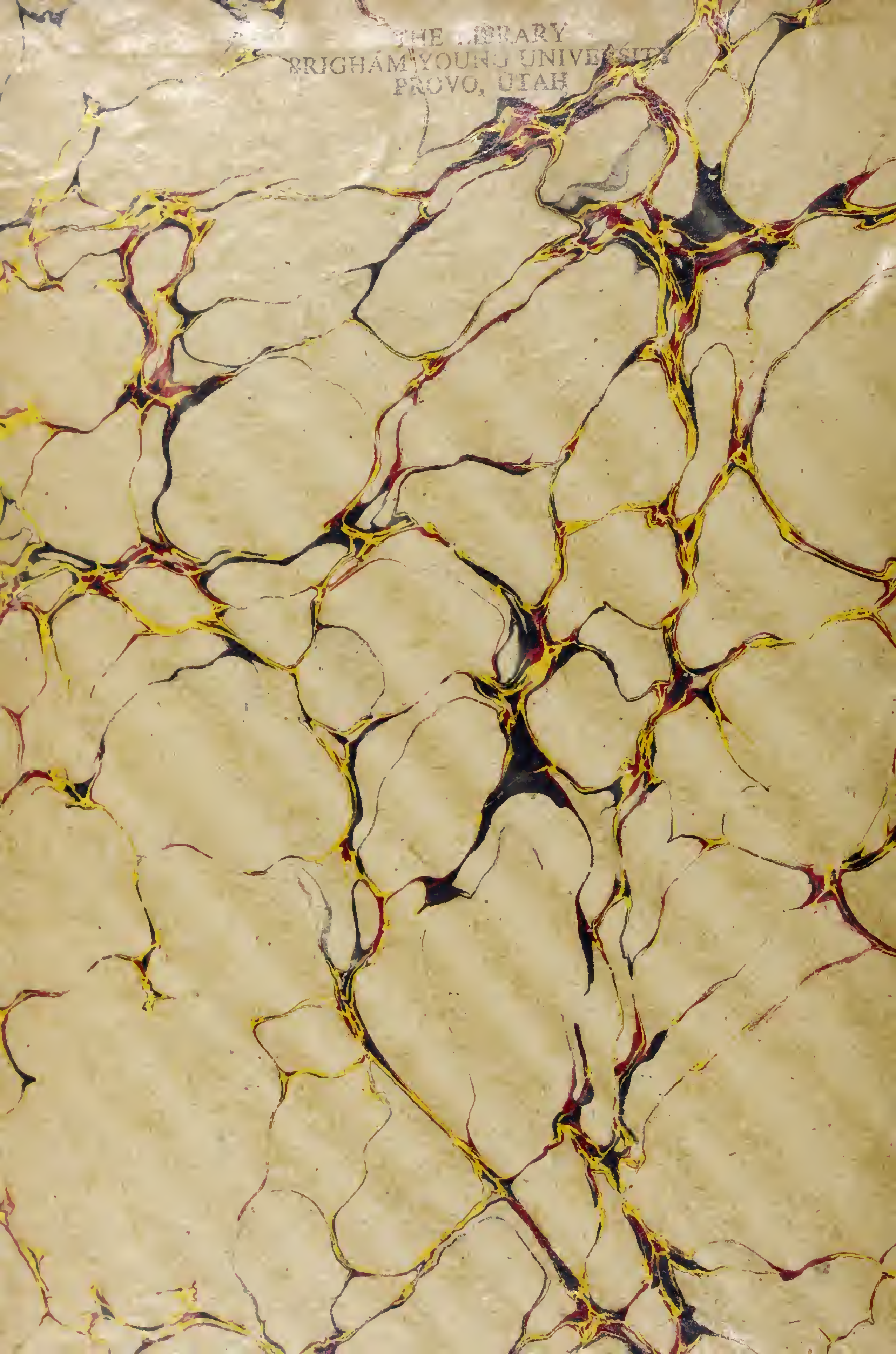
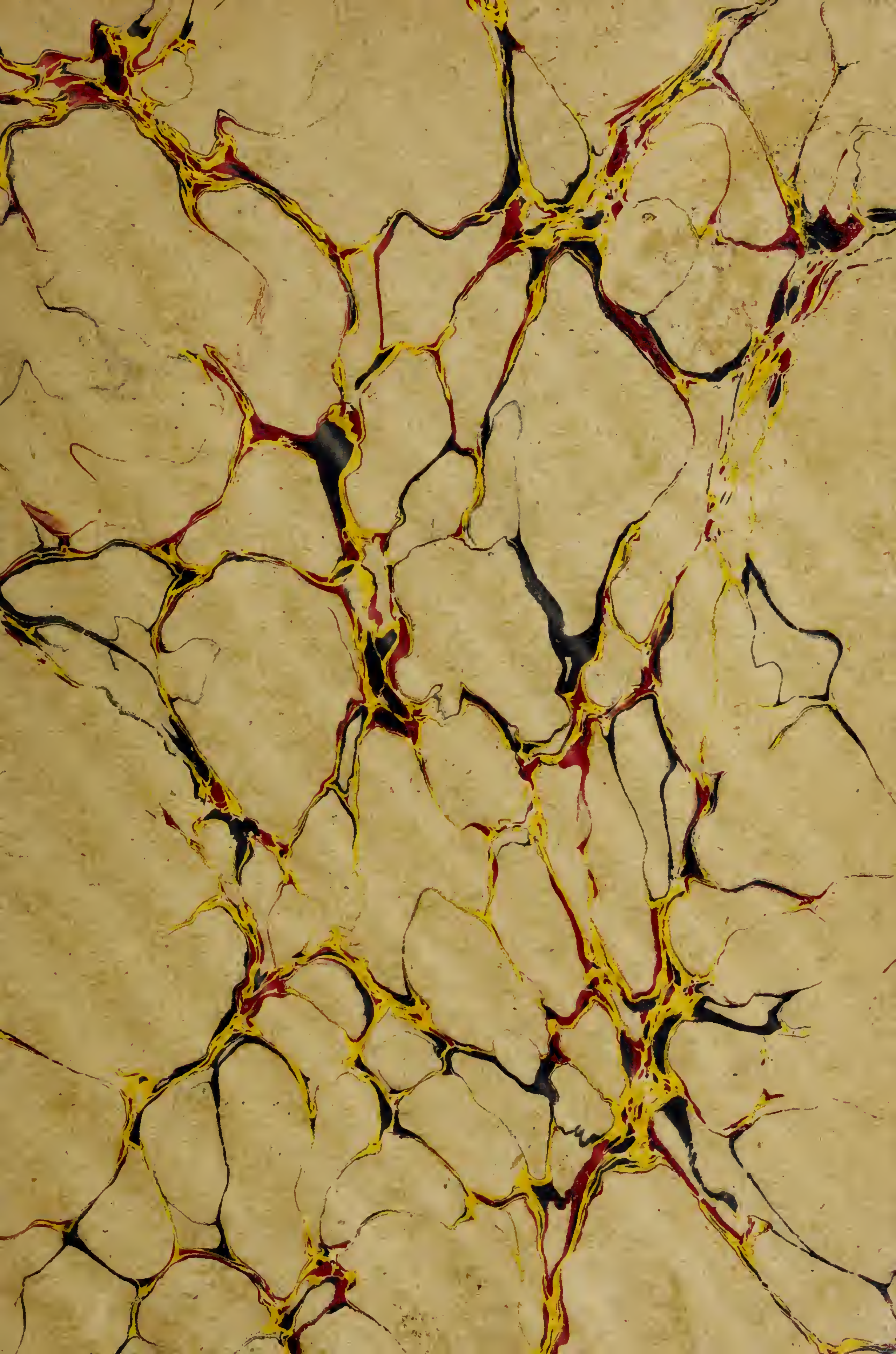






HISTOIRE DE L'ART

TOME CINQUIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME CINQUIÈME

(PREMIÈRE PARTIE)

Paul Biver.

Louis de Fourcaud, professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

Jean de Foville, sous-bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.

Conrad de Mandach, docteur de l'Université de Paris.

Henry Marcel, ancien directeur des Beaux-Arts, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

J.-J. Marquet de Vasselot, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

André Michel, conservateur aux Musées Nationaux, professeur à l'École du Louvre.

Gaston Migeon, conservateur aux Musées Nationaux, professeur à l'École du Louvre.

Louis Réau, maître de conférences à l'Université de Nancy, directeur de l'Institut Français de Saint-Pétersbourg.

Paul Vitry, docteur ès lettres, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

68578. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS
JUSQU'A NOS JOURS

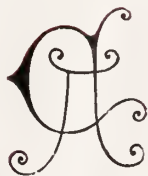
Publiée sous la direction de

ANDRÉ MICHEL
Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME V

La Renaissance dans les pays du Nord
Formation de l'art classique moderne

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES
—
1912

LIVRE XIV

LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE
ET DANS LES PAYS DU NORD

L'ART ALLEMAND AU XVE ET AU XVIE SIÈCLE[1]

Gothique tardif, Renaissance et Baroque. — La fin du xve siècle et le commencement du xvie siècle marquent l'époque la plus brillante de l'art allemand. Mais il est difficile de donner à cette période de transition un nom qui la caractérise. Ce n'est déjà plus le pur art gothique et ce n'est pas une Renaissance, au sens italien du mot.

Bien qu'il reste presque exclusivement religieux, l'art échappe peu à peu à l'autorité de l'Église. En même temps, la forte discipline artistique du xiiie siècle se relâche : la peinture et la sculpture s'émancipent aux dépens de l'architecture, qui perd sa prééminence.

Ainsi l'art nouveau qui se développe en Allemagne au xve siècle se différencie profondément de l'art du xiiie siècle. Mais mérite-t-il le nom de Renaissance? On ne peut parler ni de l'avènement du réalisme, qui est très antérieur, ni de l'affranchissement de la personnalité de l'artiste, qui ne se libère pas encore de la tutelle tyrannique des guildes. Il ne peut être question d'un retour à la tradition de l'art gréco-romain dans un pays qui l'a si peu connu. Enfin le mot de Renaissance laisserait supposer qu'une véritable résurrection succède à une période d'engourdissement; or le xiiie siècle a été une des plus grandes époques de l'art allemand. Ainsi, de quelque côté qu'on l'envisage, on est amené à conclure que le terme usuel de *Renaissance allemande* est un de ces vocables impropres et mal définis qui foisonnent dans la nomenclature de l'histoire de l'Art.

En réalité, l'importation des formes de la Renaissance italienne, loin de marquer pour l'art allemand de la fin du Moyen Age une ère nouvelle, ne représente qu'un épisode dans son évolution continue vers le « style baroque ». « Le gothique tardif germanique, écrit très justement

1. Par M. Louis Réau.

M. Dehio, n'est que *le style baroque latent*. La vraie Renaissance n'a été en Allemagne que passagère et elle n'a pu triompher qu'en s'associant au style baroque. »

Monuments et Documents. — L'étude de cet art se heurte à des difficultés particulières. Les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous sont très nombreux; mais ils sont dispersés, par suite de la multiplicité des écoles locales, à travers l'Allemagne entière[1]. Si le nombre des monuments épargnés par les iconoclastes est plus considérable qu'en France ou dans les Pays-Bas, les documents qui permettraient d'établir des rapprochements entre les hommes et les œuvres sont, en revanche, extrêmement rares. Les *Nachrichten* du scribe nurembergeois Neudörfer et la *Teutsche Akademie* de Sandrart, témoignage tardif de la fin du xviie siècle, sont loin d'offrir l'équivalent des *Vite* de Vasari ou du *Schilderboek* de Karel van Mander. C'est ce qui explique que, malgré les recherches les plus patientes et les plus perspicaces, les *maîtres anonymes* forment un contingent irréductible dans l'histoire de l'art allemand du xve siècle.

L'anonymat de ces artistes irrite la curiosité des historiens qui s'ingénient à lever les masques. Faute de procéder avec toute la prudence désirable, ils ne réussissent souvent qu'à encombrer l'histoire de l'art d'hypothèses caduques. Il ne faut pas perdre de vue que les retables de cette époque sont des *œuvres collectives*. En outre, une signature d'artiste n'a pas au xve siècle le même sens qu'aujourd'hui : c'est une simple marque de fabrique; elle peut désigner non pas l'auteur véritable, mais l'entrepreneur.

1. Les trois Musées les plus précieux pour l'étude de l'art allemand sont ceux de Munich, de Vienne et de Berlin. Profitant de ce que les principaux centres artistiques du xve et du xvie siècle se trouvaient sur le territoire de la Bavière actuelle, les Wittelsbach dépouillèrent sans scrupules villes libres, églises et couvents de leurs trésors artistiques, et le roi Louis Ier compléta les fructueuses razzias de ses ancêtres en incorporant à la Pinacothèque les chefs-d'œuvre colonais de la collection Boisserée. Moins riche en peintures des écoles de l'Allemagne du Nord, Vienne possède en revanche, au Musée Impérial, une belle série d'œuvres franconiennes et souabes, et à l'*Albertina* un incomparable trésor de dessins originaux de Dürer. Quant au Musée de Berlin, le dernier venu des grands Musées d'Europe, il a réussi, grâce aux efforts de M. Bode, à rattraper l'avance prise par les Musées rivaux de Bavière et d'Autriche.

Cependant on ne connaîtrait que très imparfaitement la peinture allemande si l'on se bornait à l'étudier à Munich, à Vienne et à Berlin. L'École colonaise, par exemple, n'apparaît guère dans son intégrité qu'au Musée Wallraf-Richartz de Cologne. Le Musée Germanique de Nuremberg, bien qu'il soit presque complètement dépourvu d'œuvres originales de Dürer, reste indispensable pour la connaissance de l'École franconienne. De même l'École souabe ne peut guère être étudiée que sur place : au Musée de Stuttgart, à la Galerie d'Augsbourg, dans les collections du prince de Hohenzollern à Sigmaringen et du prince de Fürstenberg à Donaueschingen. Le Musée de Bâle est, avec la Bibliothèque du château de Windsor, le principal dépôt de l'œuvre d'Holbein. Enfin le charmant Musée d'Unterlinden, à Colmar, réserve à ses trop rares visiteurs la révélation du plus grand chef-d'œuvre pictural de l'art allemand du xvie siècle, le retable d'Isenheim de Mathias Grünewald.

Aux complications de la recherche s'ajoutent des difficultés d'exposition. L'histoire de l'art allemand manque essentiellement d'unité et de concentration. Il serait vain de vouloir mettre une unité factice dans ce désordre. Tout au plus pourrons-nous, en combinant la méthode chronologique avec la méthode topographique, essayer de débrouiller ce chaos d'efforts divergents.

Caractères généraux de l'art allemand. — Avant d'entrer dans le détail confus des écoles, il convient d'analyser les caractères généraux de l'art allemand dans la période qui s'étend de 1450 à 1620, c'est-à-dire depuis le moment où les influences flamandes et italiennes le fécondent jusqu'à la catastrophe de la Guerre de Trente ans, qui le ruine.

Si nous étudions l'Allemagne du xve siècle, nous sommes frappés avant tout par son extrême morcellement. Loin de former une nation homogène comme la France, le Saint-Empire romain germanique n'est qu'une fédération assez lâche de provinces et de villes libres associées sous la dynastie des Habsbourg. C'est un empire amorphe, sans frontières et sans capitale. Dans un pays aussi dépourvu d'unité, l'art est forcément *particulariste*. Si la géographie de l'art allemand est confuse, c'est que la carte de l'Empire est inextricable : l'anarchie artistique n'est que le reflet de l'anarchie politique.

On a dit bien souvent que la décentralisation de l'art allemand était un bienfait. Mais ce particularisme excessif a aussi ses inconvénients : c'est une énorme déperdition de forces. Comme un grand fleuve qui se divise en plusieurs bras, l'art allemand s'épuise avant d'arriver au terme de sa course. La multiplicité des écoles provinciales paralyse la formation et l'expansion d'un art national.

Au xve siècle, chaque ville a l'ambition d'être un centre d'art. D'innombrables écoles locales apparaissent entre le Rhin et l'Elbe, les Alpes et la Baltique. Dans l'Allemagne du Nord, des écoles autonomes se perpétuent dans les villes hanséatiques, en Westphalie et à Cologne. Dans l'Allemagne du Sud, l'École souabe, qui s'était concentrée, à l'époque des grands conciles, à Bâle et à Constance, s'éparpille à la fin du xve siècle, tandis qu'une école originale apparaît dans le Tyrol, aux confins de l'Italie. C'est seulement au commencement du xvie siècle que Nuremberg et Augsbourg prennent la tête du mouvement et deviennent les deux métropoles incontestées de l'art allemand.

L'anarchie politique a eu pour effet non seulement de favoriser la décentralisation artistique, mais encore d'assurer la prédominance sociale de la bourgeoisie : et c'est là le second caractère de l'art allemand. Tandis que l'Italie et la France possèdent un art de cour

aristocratique et raffiné, l'Allemagne crée un art populaire ou, pour mieux dire, un *art bourgeois*.

Alors que les artistes italiens ou français sont presque tous patronnés par des Mécènes princiers, l'Allemagne ne connaît guère que des Mécènes bourgeois. Les seuls princes qui favorisent l'essor de l'art national sont l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, qui orne sa résidence de Wittenberg d'œuvres de Dürer et de Cranach ; l'électeur de Mayence, Albert de Brandebourg, gros bénéficiaire enrichi par la ferme des indulgences, qui fait travailler Grünewald à la décoration de ses collégiales de Halle et d'Aschaffenbourg ; enfin l'empereur Maximilien qui, trop besogneux pour payer des fresques ou des statues de marbre, se contente de commander aux artistes d'Augsbourg et de Nuremberg des cycles de gravures sur bois. Tous les trois font piètre figure à côté de Léon X, de Laurent le Magnifique ou de François I[er].

Ne pouvant être « valets de chambre des rois », les artistes allemands sont obligés, pour vivre, de se mettre à la solde de la bourgeoisie. Or les bourgeois enrichis d'Augsbourg et de Nuremberg ont les défauts habituels de leur caste. Leur sens artistique est médiocre. Ils n'apprécient guère dans une œuvre d'art que le sujet, qui doit être, autant que possible, édifiant et didactique. Ils demandent à la peinture les mêmes émotions qu'aux représentations des Mystères. Plus soucieux d'expression que de beauté plastique, ils ne s'offusquent pas d'un réalisme caricatural. Ils ont une tendance à confondre l'art avec l'habileté manuelle, à admirer outre mesure les tours de force et les travaux de patience. Enfin, comme tous les parvenus, ils adorent l'ostentation et la surcharge. De là vient que l'art allemand de cette époque nous apparaît comme un peu vulgaire. *Cet art de petites gens* a d'admirables qualités de sincérité et d'émotion : mais il reste très inférieur à la Renaissance italienne et française au point de vue du sens de la beauté, de l'élégance des formes et de la pureté du goût.

Dans cette société bourgeoise, la condition sociale des artistes est très modeste. Les artistes sont assimilés aux artisans. Les peintres font partie de la même guilde que les selliers et les relieurs et travaillent, comme eux, avec l'aide d'apprentis. Lucas Cranach tient à Wittenberg boutique d'apothicaire. Peter Vischer est un simple batteur de cuivre. Tout attristé à l'idée de quitter le soleil italien pour retrouver sous un ciel maussade une vie mesquine, Dürer écrivait en soupirant : « A Venise je suis un gentilhomme, à Nuremberg un pauvre hère. »

Prédominance de la gravure et de l'art décoratif. — Dans une société ainsi constituée, quelle va être l'importance relative des différents arts plastiques? La hiérarchie traditionnelle du Moyen Age va se trouver

radicalement modifiée. L'architecture, qui était l'art souverain, passe au second plan : car seule l'Église, qui est éternelle, pouvait élever des cathédrales gigantesques dont l'achèvement demandait plusieurs générations. La décoration murale se confine dans l'Allemagne du Sud, où l'habitude s'était répandue de peindre les façades à la mode de Venise. C'est la gravure sur bois (*Holzschnitt*) ou sur cuivre (*Kupferstich*) qui joue dans l'art allemand du xv[e] et du xvi[e] siècle le rôle dévolu à la fresque en Italie. Les Allemands revendiquent la gloire d'avoir inventé la gravure comme l'imprimerie. Ce qui est vrai, c'est que, dans aucun autre pays, elle n'a pris le même développement. En Italie, la gravure se borne presque exclusivement, depuis Marc-Antoine Raimondi, à la reproduction des œuvres de la peinture, qu'elle transpose en blanc et noir ; en Allemagne, au contraire, elle se prête à des compositions originales. Presque tous les artistes allemands de cette époque sont des peintres graveurs, et leur œuvre gravé est souvent plus important que leur œuvre peint. Il est incontestable, par exemple, que les gravures de Schongauer et de Dürer sont de beaucoup supérieures à leurs tableaux. La gravure allemande ne doit donc pas être traitée négligemment, en appendice de la peinture : car elle est *l'art allemand par excellence*.



Phot. Stœdtner

Fig. 1. — Portrait du Cardinal Albert de Brandebourg par Albert Dürer.

Le développement exceptionnel de la gravure en Allemagne tient à des causes multiples. Les trop rares commandes de retables n'auraient pas suffi à faire vivre les peintres : les gravures qu'ils dessinent pour le compte des imprimeurs ou qu'ils vendent au menu peuple dans les foires constituent leur principale ressource. Au surplus, la gravure, qui se contente de suggérer des formes que l'imagination complète ensuite à sa guise, est le moyen d'expression le plus conforme au génie d'artistes plus riches d'idées que soucieux de perfection plastique.

La technique de la gravure sur bois a eu sur la peinture allemande une

influence profonde. Il est vrai qu'en général les peintres ne gravent pas eux-mêmes leurs planches; ils se contentent de dessiner des modèles qui sont ensuite gravés par des praticiens spéciaux, des « tailleurs de formes » (*Formschneider*). Mais néanmoins le dessin des artistes doit, pour être reporté sur bois, s'adapter à la technique grossière du bois champlevé : le trait doit être sommaire et appuyé ; les oppositions de clairs et d'ombres doivent s'accuser franchement. Ainsi, tandis que la pratique de la fresque contribuait à donner aux Italiens de la Renaissance ce sens décoratif, cette liberté de composition, cette largeur d'exécution que nous admirons dans leurs œuvres, la pratique de la gravure développait en Allemagne un style plus linéaire que pictural, caractérisé par l'insuffisance des modelés, les cernures exagérées des contours, la forme des draperies qui, au lieu de se répandre en ondes fluides, se cassent en plis raides, un coloriage brutal. Si un tableau italien est une réduction de fresque, un tableau allemand n'est souvent qu'une gravure agrandie et coloriée.

Les arts décoratifs (*Kunsthandwerk*), dont l'essor est favorisé par la prospérité économique de l'Allemagne, ont marqué la « Renaissance » allemande d'une empreinte aussi forte que les arts graphiques. Les hanaps godronnés de l'orfèvre de Nuremberg Wenzel Jamnitzer, les armures damasquinées de Colman d'Augsbourg, les poteries colonaises étaient recherchés en Italie, en France, en Espagne aussi avidement que les gravures de Dürer et d'Holbein. Nous jugeons assez sévèrement aujourd'hui la lourdeur pompeuse de cette industrie somptuaire qui, au lieu de s'adresser à une élite raffinée, reflète, elle aussi, le goût de la bourgeoisie pour l'ostentation et la surcharge. Mais il ne faut pas oublier que ces artisans allemands ont exercé un moment en Europe la même suprématie que les ornemanistes français au XVIIIe siècle.

Cette supériorité est due à l'union intime de l'art et du métier, à la collaboration des artistes avec les artisans. Pour gagner plus aisément leur vie, les plus grands peintres se faisaient décorateurs. Dürer lui-même ne dédaignait pas à l'occasion de dessiner des armures, des bras de lumière, des hanaps et des vidrecomes. L'imagination prodigue d'Holbein, qui a été l'un des plus grands ornemanistes de la Renaissance, inventait des modèles de vitraux, de coupes, de joyaux, de gaines de poignard. Baldung Grien fournissait des cartons (*Visierungen*) aux peintres verriers.

Or, l'art décoratif comme la gravure développe des qualités de dessinateur. De même que les graveurs sur bois, les peintres verriers accusent les formes des corps ou les plis des draperies par des cernures énergiques; ils négligent les subtilités du modelé pour accentuer les oppositions de tons. Ainsi les arts graphiques et les arts décoratifs exercent leur action dans le même sens. Ce sont les arts qualifiés d'arts

mineurs (*Kleinkunst*) qui donnent le ton aux arts majeurs. L'infériorité relative de la peinture, de la sculpture et de l'architecture allemandes s'explique en partie par ces empiétements.

En résumé la période d'anarchie politique et de prospérité économique qu'on désigne à tort sous le nom de Renaissance est caractérisée essentiellement par la *multiplicité des centres artistiques* et par la création d'un *art bourgeois* qui trouve son expression la plus parfaite dans la *gravure* et dans l'*art décoratif*.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I. **Répertoires.** — G. Hirt, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 vol., 3500 gravures, Munich, 1887-1893. — Reber et Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*; *Klassischer Skulptureuschatz*, Munich, 1900. — Winter et Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern*, 5 vol., Leipzig, 1900. — *Das Museum*, 10 vol., Berlin, 1896-1905. — S. Reinach, *Répertoire des peintures antérieures au* XVIIe *siècle*, Paris, 1905 et suiv.

II. **Inventaires.** — Inventaires détaillés des richesses d'art dans les différents États ou provinces de l'Allemagne : *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, des Königreichs Bayern, des Grossherzogtums Baden*, etc. — Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (inventaire résumé), 5 vol., Berlin, 1905, et suiv. — Ebe, *Der deutsche Cicerone*, Leipzig, 1901.

III. **Documents.** Johann Neudörfer, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg*, 1547. — Joachim von Sandrart, *Teutsche Akademie der edlen Bau- Bild- und Malereykünste*, Nuremberg, 1675.

IV. **Ouvrages généraux.** — Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 13e éd., Stuttgart, 1907. — Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 7e éd., Leipzig, 1905. — Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 3 vol., Leipzig, 1904-1911.

V. **Revues.** — *Zeitschrift für bildende Kunst* (depuis 1866). — *Repertorium für Kunstwissenschaft* (depuis 1876). — *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen* (depuis 1880). — *Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses* (depuis 1883). — *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (depuis 1908).

CHAPITRE I

LA PEINTURE ALLEMANDE AU XVE ET AU XVIE SIÈCLE[1]

Le Moyen Age n'avait connu que la peinture murale et la peinture de manuscrits. Or, à partir du XIIIe siècle, la fresque, à laquelle les églises romanes offraient un champ très vaste, est victime de l'architecture gothique qui évide les murs des églises. Un peu plus tard, c'est au tour de la miniature de disparaître devant les progrès de la gravure. La peinture se détache donc à la fois de la muraille et du parchemin. Le tableau de chevalet apparaît et dès lors la peinture tend à devenir l'art majeur aux dépens de l'architecture déchue. Tandis qu'au Moyen Age le peintre n'était qu'un décorateur asservi au « maître de l'œuvre », il devient maintenant l'inspirateur et le chef; c'est lui qui transmet aux architectes attardés les formes de la Renaissance italienne; ce n'est plus la peinture qui est *monumentale*, mais l'architecture qui s'efforce de devenir *pittoresque*. C'est pourquoi il convient de commencer l'étude de l'art allemand du XVe et du XVIe siècle par la peinture.

Cette émancipation de la peinture, qui est le fait capital de l'histoire de l'art au XVe siècle, ne s'accomplit pas brusquement. Pendant longtemps encore, le sentiment de la solidarité des différents arts persiste. Jusqu'au triomphe complet de l'italianisme, les peintures allemandes continueront à faire partie de grands ensembles décoratifs, triptyques ou polyptyques, dont l'effet est calculé pour le demi-jour des chapelles et la perspective des nefs. C'est dans les grands *retables* à volets (*Flügelaltäre*) que l'art allemand de cette époque a trouvé son expression la plus complète. Les donateurs ne croient pas pouvoir se recommander à Dieu ou à leurs saints patrons plus efficacement qu'en dédiant un beau retable dans

1. Par M. Louis Réau.

leur église paroissiale. De là l'extrême abondance de ces œuvres. Les tableaux allemands du xve siècle que nous voyons dans les Musées sont presque tous des débris d'anciens retables dépecés.

Les retables, qui s'amplifient de plus en plus à la fin du Moyen Age, comprennent essentiellement un panneau central (*Mittelschrein*), généralement en bois sculpté — une ou plusieurs paires de volets (*Flügel*) peints sur les deux faces et refendus en plusieurs registres — une prédelle (*Staffel*) qui sert de base — et enfin un couronnement architectonique (*Aufsatz*) en forme de pignon ajouré, orné de pinacles et de baldaquins. Certains retables ne possèdent qu'une paire de volets qui se rabattent sur le coffre; mais d'autres plus ambitieux ont jusqu'à deux et trois paires de volets mobiles : ce sont des retables à transformations (*Wandelaltar*) qu'on feuillette à la façon d'un gigantesque livre d'images. Les jours ordinaires, le retable était fermé et ne laissait voir que le revers des volets, généralement peints en grisaille; les jours de fête il révélait aux fidèles éblouis la splendeur de ses sculptures polychromes et de ses peintures intérieures sur fond d'or. Les volets peints encadrent presque toujours un bas-relief ou des figures en bois sculpté (*Schnitzwerk*) (fig. 2). Cette association de la peinture avec la sculpture polychrome a eu, pour l'art allemand, les conséquences les plus fâcheuses. Pour rivaliser avec l'estoffage des statues en bois doré, les peintres se trouvent amenés à prodiguer les couleurs vives, à accentuer les reliefs; ils s'approprient la technique du bois dont ils imitent les contours secs et anguleux, les plis raides et cassants. Les deux arts intimement associés se contaminent mutuellement : tandis que la sculpture vise à des effets pittoresques, la peinture recherche des effets plastiques.

Ces retables monumentaux, qui combinent les sculptures et les peintures dans un cadre architectonique, ne pouvaient être l'œuvre d'un seul maître : ce sont des œuvres *collectives*, exécutées sous la direction d'un entrepreneur, peintre ou sculpteur, qui répartissait la besogne entre ses apprentis. Le maître de l'œuvre n'exécutait généralement que les peintures intérieures des volets, qui sont toujours les plus soignées. Les progrès de l'analyse critique mettent en évidence, dans presque tous les retables attribués communément à un seul artiste, la collaboration de plusieurs mains.

A partir de 1520 environ, les grands retables deviennent de plus en plus rares dans l'art allemand. Déjà en 1511, dans son tableau de l'*Adoration de la Sainte Trinité*, Dürer abandonne le schème traditionnel du retable à volets pour imiter la simplicité grandiose du tableau d'autel des Vénitiens qui ne comporte qu'un seul panneau avec une lunette et une prédelle. Un peu plus tard, sous l'influence des petits maîtres et des miniaturistes de l'École danubienne, le grand triptyque se réduit aux minuscules proportions d'un tableautin. Entre un retable monumental de Michel

Pacher et un petit paysage d'Adam Elsheimer, il n'y a pas seulement une différence de format. Entièrement libérée de l'architecture et de la sculpture, avec lesquelles elle collaborait au Moyen Age pour réaliser l'œuvre d'art intégrale, la peinture apparaît au terme de cette évolution comme un art entièrement indépendant.

Les sujets traités par les peintres allemands sont presque exclusivement religieux : ils illustrent toute l'histoire chrétienne depuis le Péché originel jusqu'à la Rédemption. Le thème favori et caractéristique de l'art du xve siècle est le cycle de la Passion que les représentations des Mystères avaient popularisé. Il est rare qu'on trouve dans l'art allemand des figures isolées : de belles formes ne suffisent pas ; il lui faut une action dramatique qui se déroule. Comme les bourgeois pour lesquels travaillent les artistes ne s'intéressaient guère qu'au sujet, la peinture devient didactique et narrative. C'est pourquoi tant d'œuvres de cette époque se présentent sous forme cyclique.



Phot. Stengel et Cie
Fig. 2. — Michel Pacher :
Retable de Saint-Wolfgang (près d'Ischl).

La résistance plus ou moins obstinée des traditions gothiques, qui étaient devenues en Allemagne des traditions nationales, contre la poussée irrésistible de la Renaissance italienne est le conflit artistique le plus grave, le plus universel de cette époque. C'est l'événement capital que nous nous efforcerons de mettre en lumière dans l'histoire des Écoles allemandes du xve et du xvie siècle en distinguant trois grandes périodes qui concordent avec la formation, l'épanouissement et le déclin de l'art national. Nous étudierons donc successivement les Primitifs allemands de la seconde moitié du xve siècle (1450-1500) — les grands artistes et les petits maîtres de l'époque de la Réforme (1500-1540) — et enfin les peintres italianisés de la décadence (1540-1620).

X

LES ÉCOLES ALLEMANDES DE LA FIN DU XVe SIÈCLE (1450-1500)

Les écoles de l'Allemagne du Nord. — Au commencement du xve siècle, il y avait dans l'Allemagne du Nord trois centres d'art importants : les villes de la Hanse, la Westphalie et Cologne. L'École hanséatique, qui avait produit avec maître Bertram et surtout maître Francke de remarquables coloristes, se laissa absorber rapidement par l'École néerlandaise. Les Écoles de Westphalie et de Cologne affirment plus longtemps leur vitalité.

École de Westphalie. — L'École westphalienne ne pouvait échapper à l'influence des Pays-Bas. Mais si Cologne tend naturellement vers les Flandres, la Westphalie gravite plutôt vers la Hollande. L'imitation des Primitifs hollandais, plus âpres et plus frustes que les Primitifs brugeois, a sans doute contribué à donner aux peintres westphaliens un caractère de « rusticité » qui contraste avec l' « urbanité » un peu mièvre des peintres de Cologne.

Cependant le plus grand artiste que l'École westphalienne ait produit au xve siècle après Maître Conrad de Soest allie à l'observation de la nature un sens délicat de la beauté : c'est un peintre anonyme qu'on a baptisé du nom de *Maître de Liesborn* d'après son œuvre capitale : le maître-autel de l'abbaye bénédictine de Liesborn, près de Münster, qui fut consacré en 1465. Ce grand retable, dont les fragments sont partagés aujourd'hui entre la National Gallery de Londres et le Musée provincial de Münster, représentait le Christ en croix, environné d'un essaim d'anges ailés qui recueillent son précieux sang dans des graals. Par son réalisme minutieux et sa technique, le Maître de Liesborn se révèle disciple des Flamands; mais c'est aux Primitifs siennois que fait songer invinciblement la grâce exquise de ses anges adolescents aux cheveux bouclés, aux lèvres galbées, aux grands yeux fendus en amande, qui se détachent sur un fond d'or.

Après lui, l'École de Westphalie incline vers un réalisme brutal. Les frères Victor et Henrich Dünwegge appartiennent déjà au commencement du xvie siècle. Ils dérivent visiblement des Primitifs hollandais et notamment de Geertgen d'Haarlem, comme l'attestent leurs figures anguleuses et maniérées, leur coloris cru, où dominent un rouge vif et un bleu profond. Leur œuvre maîtresse est le grand triptyque de l'église des Dominicains à Dortmund (1521). Ils décorèrent en outre l'hôtel de ville

de Wesel d' « Exemples de justice » remarquables par la vérité des portraits.

La famille tom Ring a donné à Münster une dynastie de portraitistes d'un réalisme sec et étriqué. Hermann tom Ring (1521-1547) est surtout connu par son curieux cycle de portraits de Mages et de Sibylles à la Galerie d'Augsbourg.

Le dernier et le plus célèbre des artistes westphaliens du XVIe siècle est Heinrich Aldegrever, né en 1502 à Paderborn et établi à Soest, où il mourut vers 1560. Comme tant d'autres peintres de son temps, il commença par apprendre le métier d'orfèvre. Il passa ses années d'apprentissage à Nuremberg où il subit l'influence de Dürer et surtout des petits maîtres. Ses tableaux sont en nombre restreint. Les meilleurs sont le retable de la Vierge à Soest et le magnifique portrait de jeune homme de la Galerie Liechtenstein (1540).

C'est son œuvre gravé qui lui assure une place dans l'histoire de l'art : les portraits des Anabaptistes et un cycle de la Danse macabre (1541) inspiré par Holbein ne sont pas sans mérite. Malheureusement il ne se rend pas compte des limites de son talent et imite maladroitement Michel-Ange. Ses allégories où il se guinde au style héroïque, déplaisent par leur maniérisme balourd. Il est surtout remarquable comme ornemaniste. Il a été un des grands pourvoyeurs de l'art décoratif de son temps : les potiers de Cologne et de Siegburg, les armuriers d'Augsbourg se sont fréquemment inspirés de ses modèles.

ÉCOLE DE COLOGNE. — A partir de Stephan Lochner, l'École de Cologne dépend si étroitement des Pays-Bas qu'on devrait logiquement la rattacher à l'histoire de la peinture flamande. A vrai dire il n'y a jamais eu de frontière bien nette entre les Pays Rhénans et les Pays-Bas qui en sont le prolongement naturel.

Le Maître de Saint Séverin, qui est avec le Maître de Saint Barthélemy (voir tome III, p. 265 et fig. 151), le principal représentant de l'Ecole de Cologne au commencement du XVIe siècle, était probablement d'origine hollandaise. En tout cas son style rappelle singulièrement celui des Primitifs hollandais ; Geertgen van Sint Jans, Cornelis Engelbrechtsen et Lucas de Leyde, tandis que son coloris chaud et chatoyant, d'un éclat métallique, décèle l'influence de Quentin Metsys. Outre le cycle de l'église Saint-Séverin de Cologne, qui lui a valu son nom, il faut citer parmi ses œuvres les plus caractéristiques le cycle de la légende de sainte Ursule et l'*Adoration des Mages* du Musée Wallraf-Richartz. Par réaction contre l'idéalisme édulcoré des Colonais, il tombe dans un réalisme caricatural ; les saints deviennent des bourgeois chétifs et dégénérés, avec un teint rouge brique, des yeux caves, un long nez cartilagineux et la mâchoire inférieure pendante. Mais pour peu que l'on examine avec

attention ces têtes osseuses, ces physionomies vieillottes et ravagées, on est frappé par leur intensité d'expression.

Située au carrefour des routes de France, d'Allemagne et des Pays-Bas, Cologne attirait des peintres de toute origine. C'est un Français, Pierre des Mares, qui peignit en 1517 le maître-autel de l'église Saint-Maurice de Cologne, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Éclectique médiocre, il s'inspire du Maître de Moulins et pille sans scrupule les gravures de Dürer.

On a l'habitude de rattacher à l'École de Cologne deux peintres des



Fig. 5. — Le Maître de Saint Séverin : L'Adoration des Mages.
(Cologne. Musée Wallraf-Richartz.)

Pays-Bas qui émigrent dans l'Allemagne rhénane au commencement du xvi[e] siècle. Le premier est Jean Joest de Haarlem, qui peint de 1505 à 1508 les volets du maître-autel de l'église Saint-Nicolas de Calcar. Le second est un peintre que Waagen avait baptisé provisoirement le *Maître de la Mort de Marie* et que M. C. Justi a identifié, depuis, avec le peintre anversois Josse van Cleve. Reçu en 1511 membre de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers, il vint à Cologne vers 1515; nous ignorons combien de temps il y séjourna. C'est pour la famille patricienne des Hackeney, qui était d'ailleurs d'origine flamande, que Josse van Cleve peignit en 1515 son retable de la Mort de Marie. Ce triptyque appartient aujourd'hui au Musée de Cologne. Une réplique originale du même sujet fut exécutée vers 1525, aux frais de la famille Hackeney, pour l'église Sainte-Marie du Capitole, et a passé, avec la Collection Boisserée, à la Pinacothèque de Munich. Les patrons des donateurs : saint Nicaise et saint Georges, sainte Christine et sainte Gudule encadrent la Mort de la Vierge qui s'éteint douce-

ment dans un grand lit à courtines rouges, au milieu des Apôtres consternés. Il y a dans cette œuvre hybride un mélange singulier de gaucherie gothique et d'ornementation Renaissance, de réalisme minutieux et d'idéalisme conventionnel.

Sur la fin de sa vie, le Maître de la Mort de Marie séjourna en Italie. Quelques-uns de ses tableaux les plus remarquables comme l'*Adoration des Mages* de Dresde, la *Pietà* du Louvre, proviennent d'une église de Gênes. L'italianisme s'y décèle par l'élégance un peu froide de la composition, le goût des belles architectures Renaissance, l'harmonie du coloris où les tons locaux se fondent en une tonalité bleuâtre ; mais sous ce vernis italien, le Flamand de pure race reparaît. Ses tableaux religieux,



Fig. 4. — Le Maître de la Mort de Marie : La Mort de la Vierge.
(Musée de Cologne.)

encombrés de personnages, dérivent des retables en bois sculpté d'Anvers; ses portraits restent dans la tradition flamande, et ses fonds de paysage, peints avec un soin extrême, sont traités dans la manière de Patinier.

C'est sous l'influence de Josse van Cleve combinée avec celle des Romanistes néerlandais : Jan Scorel et Martin van Hemskerk, que se forme le dernier maître de l'École de Cologne : Barthel Bruyn (1495-1557). Il était né à Wesel, à la frontière des Pays-Bas, et son nom trahit son origine hollandaise. Ses grands tableaux religieux ne sont que de médiocres pastiches des Hollandais italianisants ; pour étoffer ses deux retables de la cathédrale d'Essen (1524) et de l'église Saint-Victor de Xanten (1536), il pille sans vergogne les fresques de Raphaël et gonfle ridiculement des paquets de muscles, à l'instar de Michel-Ange. Mais s'il est boursouflé et ennuyeux dans la peinture religieuse, il prend sa revanche dans le portrait. C'est comme historiographe de la bourgeoisie colonaise du XVIe siècle

qu'il mérite de survivre ; son talent s'accorde à merveille avec le caractère de ses modèles préférés : bourgmestres au visage placide et aux lèvres prudentes, qu'il se plaît à représenter dans le costume de leur charge, avec la robe mi-partie rouge et noire et la barrette noire. Les plus parfaits exemples de ces portraits de bourgmestres sont, au Musée de Berlin, Johann von Rheidt (1525), si individuel avec son expression chagrine et ses lèvres serrées, et, au Musée de Cologne, Arnold von Brauweiler (1535), dont le visage glabre et soucieux, vigoureusement modelé dans un ton rouge brique, s'enlève sur un fond de paysage. Après sa mort, l'École décline rapidement. L'un de ses fils, Arnold, fut chargé de restaurer le triptyque de l'Adoration des Mages de Stephan Lochner ; le second, Barthel le Jeune, a peint dans la manière de son père des portraits gris et ternes. Le dernier de ces épigones, Anton Wœnsam de Worms, est un dessinateur correct et froid, qui travailla surtout pour les imprimeurs.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 5. — Barthel Bruyn : Portrait de Johann von Rheidt. (Musée de Berlin.)

L'École de Cologne reste encore aujourd'hui la plus populaire de toutes les Écoles allemandes. Elle a eu la chance d'être découverte avant toutes les autres, dès le commencement du siècle dernier, par les écrivains romantiques. Leur sentimentalité catholique, leur enthousiasme pour l'art du Moyen Age s'exaltèrent devant ces tableaux de Primitifs qui étaient, à leurs yeux, la plus complète expression de l'art germanique avant Dürer. Les progrès de l'histoire et de la critique ont ébranlé cette légende. De ce que nous avons conservé un nombre particulièrement considérable de bons tableaux colonais, il ne s'ensuit pas que Cologne ait été la capitale de la peinture allemande du xve siècle. A mesure qu'on connaît mieux les Écoles de l'Allemagne du Sud, le prestige des peintres colonais s'évanouit. On découvre que ces traditionnalistes obstinés sont très en retard sur leurs contemporains : ils demeurent fidèles aux fonds dorés et gaufrés, alors que partout ailleurs le paysage avait fait son apparition. Ils sont inférieurs aux Primitifs souabes au point

de vue de l'observation de la réalité, du sens de l'espace, de la science de la perspective; ils n'ont pas l'énergie âpre et la puissance dramatique des Primitifs franconiens. Tandis qu'autour d'eux la peinture évolue, varie ses thèmes et accroît ses moyens d'expression, ils persistent à enluminer de grandes miniatures.

Presque tous les peintres qui font la gloire de l'École de Cologne sont d'origine étrangère. On y rencontre des Souabes immigrés, comme Stephan Lochner et le Maître de Saint Barthélemy; un Anversois, comme le Maître de la Mort de Marie; des Hollandais, comme Barthel Bruyn et le Maître de Saint Séverin; voire même un Français : Pierre des Mares. Il n'y manque que des Colonais. Cependant ces peintres d'origine si diverse présentent certains traits communs qui leur donnent un air de famille : tous ont subi à des degrés différents l'empreinte du goût colonais. La tradition de Maître Wilhelm ne s'est jamais complètement oblitérée : on retrouve sa féminine douceur chez le Maître de la Vie de la Vierge, sa coquetterie apprêtée chez le Maître de Saint Barthélemy, sa rondeur un peu molle chez Barthel Bruyn. Entre la Madone à la fleur des pois et le portrait du bourgmestre Arnold van Brauweiler, qui marquent au Musée de Cologne les deux points extrêmes de cette évolution, on ne peut méconnaître la continuité d'une tradition.

Les Écoles de l'Allemagne du Sud. — La peinture allemande s'est montrée beaucoup plus originale et plus féconde dans l'Allemagne du Sud que dans l'Allemagne du Nord. Les peintres de Nuremberg, de Colmar et d'Augsbourg se posent les problèmes essentiels que résoudra la Renaissance; ils observent attentivement la nature, remplacent les fonds d'or par des paysages, s'efforcent de suggérer le relief par le modelé, la profondeur par des artifices de perspective. Aussi est-ce à l'Allemagne du Sud qu'appartiennent les plus grands maîtres connus ou anonymes de la fin du xve siècle : Martin Schongauer et Michel Pacher, le Maître du Cabinet d'Amsterdam et le Maître du retable Peringsdörffer, ainsi que les trois protagonistes de la peinture allemande du xvie siècle : Dürer, Grünewald, Holbein.

Les trois principales Écoles de l'Allemagne du Sud sont : l'École franconienne ou École de Nuremberg; l'École souabe, qui se subdivise en École du Haut-Rhin, École d'Ulm et École d'Augsbourg; l'École alpestre ou tyrolienne.

École de Nuremberg. — Dans la première moitié du xve siècle, les peintres de Nuremberg s'inspiraient des maîtres de Prague et de Venise. Mais à partir de 1450, ils subissent, comme toutes les Écoles allemandes, l'influence prédominante des Flamands et surtout de Roger de la Pasture, dont le tempérament dramatique et le génie plastique

présentaient tant d'affinités avec leurs propres tendances. L'influence du réalisme flamand, combinée avec celle du milieu social, explique l'évolution de la peinture de Nuremberg.

Les origines de cette École ont été étudiées en 1891 par M. Thode dans un livre aventureux qui a eu du moins le mérite de réagir contre la réputation usurpée de Michel Wolgemut. Il était autrefois de mode d'établir un parallèle entre Wolgemut, maître de Dürer, et Pérugin, maître de Raphaël. Faute de documents d'archives, on en faisait le principal, sinon l'unique représentant de l'École de Nuremberg, et on lui attribuait toutes les œuvres de valeur qui se placent entre 1450 et 1500, en portant le reste au compte de son atelier. Cette légende ne peut plus se soutenir.



Phot. Ferd. Schmidt

Fig. 6. — Hans Pleydenwurf : Portrait du chanoine Schönborn. (Nuremberg, Musée germanique.)

Nous savons aujourd'hui que la famille des Pleydenwurf a joué, avant lui, un rôle très important. La réputation de Hans Pleydenwurf, qui mourut en 1472, devait même s'étendre très loin, puisqu'on trouve des retables de lui à Breslau et jusqu'en Galicie. Il n'était pas Nurembergeois de naissance : ce qui nous explique son indépendance à l'égard de la tradition locale. Le premier, il introduit à Nuremberg la manière et la technique des Flamands, dont il imite les figures allongées, les fonds de paysage, la touche minutieuse et émaillée. Ses œuvres les plus connues sont les deux *Crucifixions* de Munich et de Nuremberg, si expressives malgré leur gaucherie archaïque. On lui attribue en outre, au Musée germanique, le vivant portrait du chanoine Schönborn (vers 1470). Ce vieux prélat aux yeux éraillés, au visage fripé, qui est en train de lire son missel et qui tout d'un coup s'arrête, les lèvres entr'ouvertes, donne l'impression de la vie même. L'exécution très délicate n'a rien de sèchement linéaire et surprend par une harmonie imprévue de vert et de rouge framboise.

Michel Wolgemut (1434-1519) avait, suivant une coutume très répandue dans les guildes de peintres, épousé la veuve et la clientèle de son maître Hans Pleydenwurff. Pendant plus de quarante ans, il se trouva

à la tête de l'atelier le plus achalandé de Nuremberg. Il faut se le représenter comme une sorte d'entrepreneur qui se chargeait de tous les travaux de peinture, d' « estoffaige » de statues, de sculpture et de gravure sur bois, et qui, pour servir plus rapidement sa clientèle d'imprimeurs, de riches bourgeois, de chapitres de couvents, répartissait la besogne entre de nombreux apprentis.

Tous les retables sortis de l'atelier de Wolgemut sont donc des œuvres collectives. Dans ses œuvres les plus anciennes, comme l'*autel de la Trinité de Hof* (1465) dont les volets sont conservés à la Pinacothèque de Munich, l'exécution très inégale ne peut être attribuée à un seul peintre. Il semble que Wolgemut eût déjà, à cette époque, plusieurs aides. Son *maître-autel de Notre-Dame de Zwickau* (1479) est l'un de ces innombrables *Sippenbilder* ou tableaux de la Parenté de la Vierge, où se complaisait la bourgeoisie allemande du xve siècle, curieuse de complications généalogiques. Le *retable de Schwabach* (1507), qui appartient à la fin de sa vie, est dû en majeure partie à la collaboration de Sebastian Daig pour la peinture et de Veit Stoss pour la sculpture.



Phot. Hoefle.

Fig. 7. — Le Maître du retable Peringsdörffer : Saint Bernard de Clairvaux recevant dans ses bras le corps du Christ.
(Nuremberg, Musée germanique.)

Dans toutes ces œuvres on cherche vainement un accent de sincérité ou d'émotion personnelle. Wolgemut ne se fait aucun scrupule de piller Hans Pleydenwurff et Schongauer. Insoucieux de se renouveler par l'observation de la nature, il reproduit sans se lasser le même schéma, les mêmes figures inexpressives et sans âme. Il transpose sans discernement dans la peinture le style de la sculpture sur bois. Aussi est-il impossible, malgré le témoignage de l'historiographe Neudörfer, de lui attribuer l'autel qu'un patricien de Nuremberg, Sebald Peringsdörffer, commanda en 1487 pour l'église des Augustins. Ce *retable Peringsdörffer*, dont les fragments sont conservés au Musée germanique, comprenait deux paires de volets

mobiles et une paire de volets fixes encadrant des figures en bois sculpté. Les volets extérieurs étaient consacrés à la légende de saint Vit. A l'intérieur, à la place privilégiée, se détachaient, sur un fond d'or, saint Luc peignant la Vierge, saint Bernard de Clairvaux recevant dans ses bras le corps du Christ qui se détache de la Croix, saint Sébastien percé de flèches, et le géant saint Christophe passant le gué. La nature des sujets représentés laisse à supposer que c'était un *Pestaltar*, dédié en souvenir de la peste qui désola Nuremberg,



Phot. Hoefle.

Fig. 8. — Le Maître du retable Peringsdörffer : Saint Christophe.

(Nuremberg. Musée germanique.)

L'exécution est très inégale : les panneaux médiocres de la légende de saint Vit ont été peints par un apprenti qu'on a identifié avec Rueland Frueauf. Mais les volets intérieurs sont l'œuvre d'un charmant artiste. Par l'individualité des figures, par le sens des belles proportions, par le lumineux émail du coloris, ces quatre panneaux surpassent tout ce que nous connaissons de Wolgemut. La grâce tendre de ces scènes fait songer à Memling; il s'en dégage un pénétrant parfum de Légende dorée. A quel peintre peut-on les attribuer? M. Thode a suggéré le nom de Wilhelm Pleydenwurf, fils de Hans et, par conséquent, beau-fils de Wolgemut, qui collabora aux gravures sur bois de deux célèbres publications éditées à Nuremberg en 1491 et en 1493 par l'imprimeur Anton Koberger : l'*Écrin des véritables richesses du salut* (Schatzbehalter) et la *Chronique universelle* (Weltchronik). Plus récemment, un autre critique, M. Rauch, s'est fait l'avocat d'un autre apprenti de l'atelier de Wolgemut : Hans Traut. Quoi qu'il en soit, le Maître du retable Peringsdörffer est le talent le plus séduisant de l'École de Nuremberg à la fin du xve siècle.

A partir de ce moment, l'histoire de l'École de Nuremberg va se confondre avec l'histoire d'Albert Dürer et de ses disciples.

Écoles souabes. — Moins favorisée que l'École de Cologne et que

l'École de Nuremberg, l'École souabe n'a encore été l'objet d'aucune étude d'ensemble : cependant de nombreuses monographies ont mis en lumière le rôle capital qu'elle a joué dans le développement de la peinture allemande du xvᵉ siècle. A la différence de l'École franconienne, qui se concentre à Nuremberg, l'École souabe est très dispersée : elle a eu dans le cours du xvᵉ siècle, au gré des fluctuations politiques et économiques, plusieurs capitales successives. Au commencement du siècle, les conciles de Constance (1414) et de Bâle (1433-1443) provoquent une activité artistique très intense dans la Souabe rhénane, et la région du Haut-Rhin, depuis Bâle jusqu'à Mayence, devient un centre d'art très vivant. — Un autre centre se forme, dans la seconde moitié du xvᵉ siècle, dans la Souabe danubienne, surtout à Ulm, où la construction de la cathédrale avait attiré des équipes de sculpteurs. — Enfin, dans le dernier tiers du xvᵉ siècle et au commencement du xviᵉ siècle, Augsbourg, que ses relations commerciales avec Venise désignaient pour propager la Renaissance italienne, prend la tête du mouvement.



Fig. 9. — Maître E. S. (1466) : Madone du pèlerinage d'Einsiedeln. (Notre-Dame des Ermites.)

L'École des Conciles ou du lac de Constance, dont les principaux représentants sont Lucas Moser et Conrad Witz, a été étudiée dans un précédent volume (voir t. III, p. 282 et suiv., fig. 158-159). Les germes qu'elle avait semés se développent dans l'École du Haut-Rhin, l'École d'Ulm et l'École d'Augsbourg.

École du Haut-Rhin. — Ce qui caractérise avant tout cette École, dont les principaux centres sont Bâle, Colmar, Strasbourg et Mayence, c'est le développement qu'y prennent les arts graphiques. Les trois maîtres les

plus importants de ce groupe ont été plus graveurs que peintres : véritables précurseurs de Dürer, ils ont fait faire à la gravure sur cuivre des progrès décisifs.

Le plus ancien est le monogrammiste E. S., qui se rattache à l'École du lac de Constance. On l'a surnommé le Van Eyck de la gravure. Dans tous les cas, c'est lui qui transforme la technique de la gravure sur cuivre, encore très rudimentaire chez ses prédécesseurs immédiats, le « Maître des cartes à jouer » et le « Maître aux banderoles », en un moyen d'expression artistique. Sa planche la plus célèbre, la *Madone du pèlerinage d'Einsiedeln* (*Notre-Dame des Ermites*) est datée de 1466. C'est une œuvre archaïque, mais expressive, qui trahit l'influence du style flamand, notamment de Roger de la Pasture.



Phot Bruckmann

Fig. 10. — Martin Schongauer : La Vierge au buisson de roses. Église Saint-Martin de Colmar.

Martin Schongauer est le premier graveur allemand que nous connaissions aussi comme peintre. Son père était un orfèvre originaire d'Augsbourg. Il a vécu à Colmar entre 1445 et 1491. Il fit probablement son apprentissage chez un peintre local, Gaspard Isenmann, qui a dessiné des vitraux pour les églises de Saverne et de Schlestadt[1] et dont le Musée de Colmar conserve une série de panneaux d'un réalisme burlesque représentant des scènes de la Passion (1462). Mais il relève surtout de Roger de la Pasture ; s'il ne fut pas l'élève de ce maître qui meurt en 1464, il se familiarisa du moins avec ses œuvres pendant son voyage à Cologne et aux Pays-Bas.

Les tableaux qu'on peut lui attribuer avec certitude sont en nombre très restreint. Aucun n'est pourvu de son monogramme. Le plus célèbre est la *Vierge au buisson de roses* de l'église Saint-Martin de Colmar. Ce grand tableau, malheureusement repeint et tronqué, est daté de 1473 et

1. Les vitraux alsaciens du xve siècle permettent, à défaut de tableaux, de reconstituer l'histoire de la peinture en Alsace avant Schongauer. Les plus précieux sont les vitraux de Saint-Georges de Schlestadt par Hans Tieffental et les vitraux du chœur de l'église de Walburg par le Maître de 1461.

appartient, par conséquent, à sa période de jeunesse; il se rattache à la série de ces « Rosenhagbilder » où se sont complus les Primitifs rhénans. Vêtue d'un grand manteau écarlate sur lequel retombent en



Fig. 11. — Martin Schongauer : La Fuite en Égypte.

nappe ses cheveux dénoués, la Vierge est assise avec l'Enfant nu dans ses bras, devant une haie de rosiers fleuris dont les entrelacs se détachent sur un fond d'or; au-dessus de sa tête planent deux angelots en robe bleue qui tiennent une couronne en filigrane d'or. La construction du visage disgracieux, les doigts minces et effilés, les draperies

aux cassures raides, tout décèle l'influence de Roger de la Pasture. Mais tandis que le maître tournaisien s'inspire de la sculpture en pierre, Schongauer transpose dans la peinture la technique du graveur : les formes gauchement serties sont découpées à l'emporte-pièce : les contours anguleux et secs semblent burinés dans le métal.

Le Musée de Colmar possède deux volets d'autel, provenant du Préceptorat des Antonites d'Isenheim, qui représentent sur un fond d'or gaufré saint Antoine appuyé sur le tau et la Vierge adorant l'Enfant. Les seize panneaux de la Passion, provenant de l'ancienne église des Dominicains de Colmar, ne sont qu'une œuvre d'atelier. La *Nativité* de la Pinacothèque de Munich, la *Sainte Famille* du Musée de Vienne et une petite *Adoration des Bergers*, récemment acquise par le Musée de Berlin, sont vraisemblablement de sa main.

L'œuvre gravé de Schongauer est beaucoup plus important que son œuvre peint. Aucune des 115 planches marquées de son monogramme n'est datée, de sorte qu'il est malaisé de les classer chronologiquement. L'évolution de son style est cependant assez nette. Dans ses premières planches les traits sont anguleux, les formes graciles, les figures à la fois triviales et mièvres. Plus tard, dans la série des Vierges sages et des Vierges folles, par exemple, les lignes deviennent plus souples et plus harmonieuses, l'expression s'idéalise. Il y a un effort visible de clarté ; la composition se déblaie, les silhouettes se détachent. En même temps le modelé intérieur devient plus expressif ; les lignes d'ombre, dont le tracé était arbitraire, soulignent systématiquement les formes. Cette stylisation ne va pas toujours sans quelque froideur. L'ensemble de l'œuvre est assez varié, puisqu'à côté de dessins d'ornement, d'armoiries, de scènes de genre, on trouve des visions fantastiques comme la célèbre Tentation de saint Antoine, enlevé dans les airs par une horde de démons. Mais Schongauer a gravé surtout des sujets religieux : des Madones, des figures de saints, des scènes de la Passion. Son chef-d'œuvre est le Grand Portement de Croix, dont la puissance pathétique fit une si profonde impression sur Dürer ; c'est, par ses dimensions, la planche la plus considérable qu'on connaisse dans la gravure allemande du XV[e] siècle.

Schongauer est le seul artiste allemand de cette époque dont la réputation ait franchi les limites de sa province et de son pays. Les jeunes artistes allemands qui faisaient un voyage d'études après leurs années d'apprentissage ne manquaient pas de visiter le vieux maître dans son atelier de Colmar. Son influence se retrouve aussi bien à Cologne chez le Maître de Saint Barthélemy, qui exagère ses tendances à la mièvrerie, qu'à Augsbourg chez Holbein le Vieux, ou à Nuremberg chez le Maître du retable Peringsdörffer et chez Albert Dürer. En France, nos peintres verriers se sont inspirés de ses gravures. En Italie même, où son nom de



Phot. Hoefle.

Fig. 12. — Manière du Maître du Cabinet d'Amsterdam. La Mort et la Vie.
(Nuremberg. Musée Germanique.)

Martin Schön ou Hibsch Martin s'était mué en Bel Martino, ses gravures furent souvent démarquées par des faussaires sans scrupule, et Michel-Ange ne dédaigna pas de copier sa Tentation de saint Antoine.

Le maître anonyme de la fin du xve siècle qu'on appelle « le Maître du Cabinet d'Amsterdam », parce que ses rarissimes gravures se trouvent réunies pour la plupart au Cabinet des Estampes d'Amsterdam, ou « Maître du Hausbuch », à cause des dessins dont il a enrichi le Livre de raison de la famille wurtembergeoise Goldast (collection du prince de Waldburg Wolfegg), est une des figures les plus énigmatiques de l'art allemand. On sait seulement qu'il se forma dans l'Allemagne rhénane et qu'il se trouvait vers 1480 à Spire, où il dessina des gravures sur bois pour une édition du *Speculum humanæ Salvationis*.

Le Maître du Cabinet d'Amsterdam choisit librement ses sujets sans égard à l'iconographie traditionnelle. Ses thèmes favoris sont des allégories profanes et des scènes de genre. Quelques-uns sont d'une fantaisie troublante : un homme sauvage monté sur une licorne, une femme nue sur le dos d'un cerf, la courtisane Phyllis chevauchant Aristote à quatre pattes, le Jeune homme et la Mort. Mais il sait aussi regarder la vie : il prend plaisir à observer un joueur de cornemuse, un chien qui se gratte, une famille de bohémiens en guenilles, des jeux d'enfants et des rixes de paysans. Il est bien de la seconde moitié du xve siècle par son goût pour le mièvre, le joli, le coquet, par ses figures excessivement allongées et comme étirées. Et cependant ces petits tableaux de mœurs donnent, si on les compare aux gravures encore archaïques de Schongauer, une impression de modernisme. Chez aucun autre artiste allemand on ne retrouve ce don de saisir à la volée et de fixer d'un trait léger les gestes instantanés, les expressions furtives et fugaces.

Sa technique est celle qui convient à un artiste aussi sensitif : elle est extrêmement subtile et nuancée. On suppose qu'il travaillait à la pointe sèche sur un métal tendre, plomb ou étain. Ses planches à peine égratignées ne pouvaient donner qu'un nombre restreint d'épreuves, et c'est pourquoi elles sont si rares. Ces gravures à fleur de métal, prestes et vives comme des croquetons à la plume, ne se vendaient pas dans les foires et les pèlerinages : elles étaient réservées à une élite d'amateurs délicats.

La critique allemande lui attribue en outre un certain nombre de tableaux, qui sont fort inférieurs à ses gravures : un Calvaire à Fribourg, une émouvante Lamentation sur le corps du Christ au Musée de Dresde, un cycle de la Vie de la Vierge à Mayence. D'après une récente hypothèse, ces tableaux devraient être restitués à Heinrich Lang, qui a exécuté la plupart des dessins du Livre de Raison. Le seul tableau de ce groupe qui paraisse vraiment digne du Maître du Cabinet d'Amsterdam



Phot Bruckmann

LE MAITRE DU CABINET D'AMSTERDAM _ COUPLE AMOUREUX

Musee de Gotha.

Librairie Armand Colin. Paris.

est le *Couple amoureux* du Musée de Gotha. Un jeune homme, coquettement vêtu d'un pourpoint rouge largement échancré, une couronne d'églantines dans ses boucles blondes, enlace tendrement sa mie en robe verte, coiffée d'un bonnet à résille d'or. Ce double portrait délicatement mièvre, qui présente tant d'affinités avec les gravures du Cabinet d'Amsterdam, est l'œuvre la plus gracieuse du Quattrocento allemand.

École d'Ulm. — Après la brillante période des Conciles, le centre de l'art souabe se déplace. Les villes rhénanes sont détrônées par la ville danubienne d'Ulm, qui joue dans la seconde moitié du xve siècle le rôle d'une véritable capitale artistique. Ulm n'absorbe d'ailleurs pas toute l'activité artistique de la région : des centres moins importants se créent



Phot. Hanfstängl.

Fig. 15. — Barthélemy Zeitblom : le Suaire de sainte Véronique.
(Musée de Berlin.)

à Nördlingen, à Memmingen, à Messkirch. La peinture souabe de cette période n'a pas produit de grandes œuvres. Même au temps de sa plus grande prospérité, Ulm était loin d'être comparable à Constance et à Bâle, que les Conciles avaient transformées pour un temps en villes de luxe cosmopolites. L'art qui s'y développe est un art provincial, un art de petite ville.

L'École souabe est, comme l'École franconienne, caractérisée par l'association de la peinture avec la sculpture en bois. Mais autant le génie franconien est dramatique, autant le tempérament des Souabes, flegmatique et placide, répugne à représenter l'agitation et le mouvement.

Le fondateur de l'École d'Ulm, Hans Multscher, était originaire de Reichenhofen dans l'Allgäu. En 1427, il acquit le droit de bourgeoisie à Ulm, où il avait été sans doute attiré par les travaux de décoration de la cathédrale ; il y mourut vers 1467. On lui attribue généralement les peintures du retable de 1437 acquis par le Musée de Berlin, et celles du retable de Sterzing dans le Tyrol, qui fut exécuté vingt ans plus tard, en 1458. Mais rien ne nous prouve qu'il en soit l'auteur. Tous les docu-

ments le qualifient de *bildhower* (sculpteur) et c'est en qualité de *tafelmeister* ou d'entrepreneur de retables qu'il fut chargé en 1458 de diriger l'exécution du maître-autel de l'église de Sterzing. Comme l'a très bien montré M. Dehio, la signature de Multscher, qu'on peut déchiffrer sur un des panneaux du retable de Berlin, ne prouve pas qu'il ait été peintre : car les signatures d'artistes au xv[e] siècle peuvent désigner non pas l'auteur des peintures, mais le chef d'atelier. En tout cas, si Multscher est l'auteur des peintures du retable de Berlin, il est impossible d'admettre qu'il ait peint les volets du retable de Sterzing. Autant le retable de Berlin est bariolé, surchargé, mouvementé, autant celui de Sterzing



Phot. Hoefle.

Fig. 14. — Hans Schüchlin : Retable à volets de Tiefenbronn.

est d'un dessin élégant et froid. La comparaison des scènes de la Passion qui se retrouvent dans les deux œuvres est particulièrement probante.

Le nom d'Hans Schüchlin est associé au retable du maître-autel de Tiefenbronn, qui lui fut commandé en 1469 pour l'église où Lucas Moser avait peint, quarante ans plus tôt, en 1431, son retable de la Madeleine. Les volets peints qui figurent des scènes de la Passion et de la Vie de la Vierge encadrent les sculptures du coffre, qui sont divisées en deux registres et représentent, dans un encadrement de délicates arcatures trilobées, la Descente de Croix et la Lamentation sur le corps du Christ. C'est encore une œuvre collective où l'analyse critique permet de discerner la main de deux maîtres différents.

Le maître le plus populaire de l'École d'Ulm, Barthélemy Zeitblom (vers 1450-1520), était élève de Hans Multscher et gendre d'Hans Schüchlin. La plupart de ses œuvres sont conservées dans les collections

souabes. Le Musée de Stuttgart possède, outre son *triptyque de l'église du Heerberg* (1498), les volets de son grand *retable d'Eschach* (1496) dont la prédelle, qui représentait au revers, selon l'usage, le *Suaire de sainte Véronique*, est allée s'égarer au Musée de Berlin. La Galerie d'Augsbourg a recueilli le cycle de la légende de saint Valentin. Les volets du magnifique retable de l'abbaye de Blaubeuren se rattachent à son École.

Tandis que chez le Maître du retable de Sterzing, chez Schüchlin et chez le Maître, trop peu connu, du *retable d'Ehningen* (Musée de Stuttgart), le caractère local s'efface sous l'influence des Primitifs flamands, Zeitblom reste spécifiquement souabe. Son dessin est mou, sans accent; les tons sont clairs, limpides, mais un peu fades : il est vrai que ses tableaux de Stuttgart sont tellement défigurés par les restaurations et les repeints qu'on ne peut plus guère juger de son coloris. Ses personnages flegmatiques et placides, aux joues flasques et chlorotiques, gardent au milieu des scènes les plus dramatiques une attitude calme et un peu morne. L'art de Zeitblom reflète à merveille la vie étriquée et la torpeur dévote d'une petite ville de province.



Phot. Hoefle

Fig. 15. — Martin Schaffner : Portrait d'Eitel Besserer. Cathédrale d'Ulm.

Martin Schaffner, le dernier représentant de l'École d'Ulm, est un attardé qui continue au xvıᵉ siècle, alors qu'Ulm avait perdu son rang de capitale artistique, la tradition de Zeitblom. Son magnifique *portrait d'Eitel Besserer* (1516), à la cathédrale d'Ulm, prouve qu'il savait être à l'occasion un portraitiste excellent. Mais son individualité est très faible : il emprunte de toutes mains. La Cène qu'il a peinte sur la prédelle du *maître-autel de la cathédrale d'Ulm* (1521) n'est qu'une mauvaise contrefaçon du *Cenacolo* de Léonard de Vinci, qu'il avait sans doute vu à Milan. L'influence des Cinquecentistes italiens apparaît surtout dans les quatre volets d'autel consacrés à la Vie de la Vierge, qu'il exécuta en 1524 pour l'église collégiale de Wettenhausen en Souabe (Pinacothèque de Munich). A la fin de sa vie, il semble qu'il subisse l'influence des maîtres d'Anvers : les allégories dont il a décoré un plateau de table du Musée de Cassel (1533) présentent, à la manière flamande, de beaux paysages aux lointains bleuâtres.

Située à mi-chemin entre Ulm et Nuremberg, l'École de Nördlingen tient à la fois de l'École souabe et de l'École franconienne. Les deux maîtres qui l'ont illustrée, Friedrich Herlin et Hans Leonard Schäufelein, avaient l'un et l'autre des attaches franconiennes.

Friedrich Herlin est né vers 1435 à Rotenburg en Franconie. Il est certain qu'il fit le voyage des Pays-Bas. Vers 1460 il se fixa à Nördlingen, où il acquit en 1467 le droit de bourgeoisie : il y vécut en qualité de peintre de la ville (Stadtmaler) jusque vers 1500.

Toutes ses œuvres, depuis le *maître-autel de l'église Saint-Georges de Nördlingen* (1462) jusqu'au *retable de Saint-Jacques de Rotenburg* (1466) et au *triptyque votif* de 1488 où il se représente lui-même avec sa famille sous la protection de saint Luc, ne sont que des démarquages de Roger de la Pasture. Dans ses Annonciations, ses Nativités, il copie servilement le célèbre triptyque des Rois Mages que le maître tournaisien avait peint pour l'église Sainte-Colombe de Cologne. Aucun maître de l'Allemagne du Sud n'est aussi dépendant de l'École des Pays-Bas.

Hans Léonard Schäufelein est généralement rattaché à l'École de Dürer dont il fut en effet l'élève à Nuremberg. Mais il vécut de 1515 à 1540 à Nördlingen, d'où sa famille était originaire : si son dessin dérive de Dürer, par son coloris il s'apparente à Herlin. Il est représenté au Musée germanique de Nuremberg par un Christ en croix se détachant sur un magnifique paysage d'eau et de rochers, entre les deux Annonciateurs de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : le roi David et saint Jean-Baptiste.

L'hôtel de ville de Nördlingen conserve la plupart de ses œuvres : l'*Histoire de Judith et d'Holopherne* (1515), une *Pietà*, un *Couronnement de la Vierge* (1521). Ses nombreuses gravures sur bois, qu'il signe de ses initiales entrelacées et d'une petite pelle (Schäufelein), dénotent un agréable talent de conteur. L'empereur Maximilien eut recours à lui pour l'illustration de Teuerdank. Il a fait en somme office de médiateur entre Dürer et l'École souabe.

En dehors d'Ulm et de Nördlingen, deux petites villes de la Haute-Souabe, Memmingen et Messkirch, ont joué un certain rôle dans l'art de cette époque. M. Bode a eu la bonne fortune de pouvoir identifier en 1881 un élève de Zeitblom qu'on avait baptisé provisoirement *Maître de la Collection Hirscher* : cet anonyme n'était autre que le peintre favori de l'empereur Maximilien, Bernard Strigel de Memmingen (1461-1528). Son coloris, où domine un rouge carminé, est plus brutal que celui de Zeitblom, et ses figures raides et figées, véritables mannequins qu'il affuble de draperies flottantes, sont d'un naturalisme déplaisant. Sa principale originalité est d'avoir peint avant les Hollandais des groupes de portraits. Ses plus anciens portraits de famille sont des « *Sippenbilder* » ou tableaux

de la Parenté de la Vierge. Le diptyque de la Pinacothèque de Munich qui représente le patricien Conrad Rehlingen et ses huit enfants (1517), la famille du conseiller impérial Cuspinian (1520) au Musée de Berlin, l'empereur Maximilien et sa lignée de prognathes au Musée de Vienne, montrent le développement ultérieur de ce thème.

Parmi les peintres encore anonymes de l'École souabe, l'un des plus intéressants est le *Maître de Messkirch* (Jörg Ziegler ?), qui se rattache indirectement à Dürer par l'intermédiaire de Barthel Beham et de Schäufelein avec lesquels on a voulu successivement l'identifier. Il a travaillé entre 1525 et 1550, dans la région du lac de Constance, à de grands retables dont le Musée de Berlin possède des fragments; son œuvre capitale est une *Adoration des Mages* à l'église de Messkirch, près de Sigmaringen. C'est un décorateur élégant, mais un peu froid, qui s'efforce de masquer par des draperies maniérées les à peu près de ses connaissances anatomiques.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 16. — Bernard Strigel : Le Conseiller impérial Cuspinian et sa famille.

(Musée de Berlin.)

École d'Augsbourg. — A la fin du xv[e] siècle, Augsbourg devient la capitale artistique de la Souabe et dispute à Nuremberg le rang de métropole de l'Allemagne du Sud. Sa richesse s'accroît grâce au trafic entre l'Italie et les Pays-Bas dont elle est le principal entrepôt, et surtout grâce au commerce de l'argent. C'est l'époque où la banque allemande, qui s'appuie sur Anvers, dépouille la banque italienne de son monopole. Le banquier Fugger est le bailleur de fonds du pape et de l'empereur, de Charles-Quint et de Léon X : c'est lui qui négocie les deux plus grosses affaires de ce temps : l'élection à l'Empire et la vente des indulgences. Le faste des marchands d'Augsbourg est proverbial : toutes les fois que l'empereur est leur hôte, ils organisent des fêtes splendides en son honneur. « Le luxe, disaient-ils fièrement, est partout un péché, sauf à Augsbourg ».

Aucune ville n'avait des relations plus étroites avec l'Italie. Les riches patriciens vont faire leur études aux Universités de Padoue et de Bologne ; les marchands font leur apprentissage au Fondaco de Venise. « Pour avoir quelque réputation à Augsbourg il fallait avoir été à Venise. » Aujourd'hui encore, avec ses édifices de style palladien, ses maisons peintes, ses fontaines monumentales, ses larges rues si différentes des ruelles tortueuses de Nuremberg, l'antique « Augusta Vindelicorum » donne l'impression d'une enclave italienne en terre allemande. C'est par Augsbourg — porte de l'Italie — que la Renaissance devait pénétrer en Allemagne.

Hans Holbein le Vieux marque la transition de l'art du Moyen Age au style de la Renaissance. Nous ne connaissons pas la date de sa naissance. Sa première œuvre signée et datée est le retable du couvent de Weingarten en 1493. De 1493 à 1517 il est à Augsbourg, où il exécute des commandes importantes. Puis la misère le chasse : il se réfugie à Isenheim en Alsace, où il travaille pour le couvent des Antonites; c'est là probablement qu'il mourut vers 1520.

L'évolution de son style reste encore mystérieuse : il y a un tel abîme entre son point de départ et son point d'arrivée que la plupart des critiques se voient contraints d'attribuer à son fils une part de collaboration dans ses œuvres de la dernière période. Ses premières œuvres ont un caractère très archaïque. Holbein est beaucoup plus maladroit que Schongauer ou Pacher pour représenter l'espace et le mouvement : il est incapable de camper solidement un homme sur ses jambes, et la perspective de ses architectures est très incertaine. Qu'il ait subi, comme tous ses contemporains, l'influence de Thierry Bouts et de Roger de la Pasture, cela n'est pas douteux. Mais il relève surtout des sculpteurs locaux d'Augsbourg. Ses premiers tableaux ont l'air de bas-reliefs peints. L'influence de la sculpture des retables gothiques explique certaines conventions archaïques, comme l'inclinaison du sol, la représentation abrégée de l'espace.

Les deux *Basiliques* qu'il fut chargé de peindre en 1499 et en 1506 pour le couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg ont une origine curieuse. Les nonnes du couvent avaient obtenu du pape la grâce de participer aux indulgences attachées à la visite des Sept Basiliques de Rome. Très fières de ce privilège, elles voulurent commémorer cet événement et commandèrent aux artistes les plus réputés d'Augsbourg une série de tableaux qui devaient représenter les sept Basiliques de Rome. Holbein se réserva Sainte-Marie-Majeure et Saint-Paul-hors-les-Murs. Ces tableaux, qui étaient destinés à décorer les arceaux du cloître, sont de forme triangulaire. Ils sont divisés par des ornements gothiques en plusieurs compartiments. La Basilique de Saint-Paul ne compte pas

moins de douze scènes réparties sur trois plans. Les figures se détachent sur un fond bleu uni, semé d'étoiles d'or.

A trois reprises, Holbein reçut la commande d'un cycle de la Passion,



Phot. Hanfstängl.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 17 et 18. — Sainte Barbe et sainte Élisabeth de Hongrie.
Volets (peints par Holbein le Jeune) du retable de saint Sébastien, d'Holbein le Vieux.
(Munich. Pinacothèque.)

bien que son talent fût peu propre à traiter ce sujet dramatique. Ces trois *Passions* de la Galerie de Donaueschingen, du Musée historique de Francfort et de la Pinacothèque de Munich, sont le pire exemple qu'on puisse citer du réalisme caricatural popularisé par le théâtre des Mystères. Les figures bariolées de couleurs criardes s'entassent confu-

sément. Le Christ est d'une beauté conventionnelle, et, pour accentuer le contraste, Holbein donne aux bourreaux un front bestial, un nez crochu, des joues creuses, une bouche grimaçante, des accoutrements grotesques.

Il est difficile d'admettre que quatorze ans plus tard, en 1516, Holbein le Vieux ait pu se métamorphoser au point de peindre le *retable de saint Sébastien* de la Pinacothèque de Munich, qui est le chef-d'œuvre le plus parfait de l'art souabe de cette époque. Rien ne s'oppose à ce que Holbein le Vieux ait peint le panneau du milieu, qui représente le martyre de saint Sébastien. Le style en est encore archaïque. Mais les deux volets, malgré des fautes choquantes de perspective, sont d'une tout autre inspiration. Les encadrements sont de pur style Renaissance. Les figures de sainte Barbe et de sainte Élisabeth de Hongrie versant à boire aux lépreux sont d'une grâce et d'une eurythmie charmantes : vêtues de souples draperies, elles semblent glisser sur le pavement de marbre. La justesse des proportions, l'aisance des mouvements, l'expression à la fois idéale et individuelle, l'harmonie sobre et délicatement ambrée du coloris, tout décèle une autre main, qui ne peut être que celle d'Holbein le Jeune.



Phot Stœdtner.

Fig. 19. — Holbein le Vieux : Portrait du moine Léonard Wagner. Dessin à la pointe d'argent.
(Berlin. Cabinet des Estampes.)

Bien que l'œuvre soit signée et datée, plusieurs critiques se sont également refusés à reconnaître la main d'Holbein le Vieux dans un précieux tableau du Palacio das Necesidades à Lisbonne, qui représente la *Fontaine de Vie* (1519). C'est une « Sacra Conversazione » à la mode vénitienne.

La plus grande surprise que réserve l'œuvre d'Holbein le Vieux est la série de portraits de son carnet d'esquisses dont les Musées de Berlin et de Bâle se partagent les principaux feuillets. Rien n'égale la vérité

expressive du portrait de Jakob Fugger, du bouffon Kunz von der Rosen et surtout de ces moines rabelaisiens du couvent de Saint-Ulrich dont il faisait sans doute ses compagnons de beuverie. Ses portraits à la mine d'argent annoncent les admirables crayons de son fils.

Hans Burgkmair (1473-1531), qui avait été à Venise et semble appartenir à une autre génération qu'Holbein le Vieux, fut l'un des peintres auxquels s'adressèrent les nonnes du couvent de Sainte-Catherine pour peindre le cycle des Basiliques de Rome. Ses trois « Basilikenbilder » sont conçus comme des architectures de fantaisie encadrant une profusion de scènes édifiantes.



Phot. Stœdtner.

Fig. 20. — Hans Burgkmair : La Madone à la grappe. (Nuremberg, Musée germanique.)

L'influence de la peinture vénitienne s'affirme dès lors de plus en plus dans l'œuvre de Burgkmair. Le *Couronnement de la Vierge* de la Galerie d'Augsbourg, qui date de 1507, est le premier tableau allemand qui remplace l'ornementation gothique par une riche architecture Renaissance. La charmante *Madone à la grappe* du Musée germanique (1509), assise au pied d'un arbre dans un paysage, est purement bellinesque. Par la tonalité un peu froide du coloris, le tableau d'*Esther et Assuérus* (1528), à la Pinacothèque de Munich, rappelle davantage Carpaccio. Le réalisme des détails est subordonné à l'harmonie des lignes et des couleurs. Toutes ces œuvres attestent un sens décoratif que Burgkmair devait sans doute à la pratique de la fresque; il avait été chargé de décorer des maisons de patriciens d'Augsbourg et notamment la maison Fugger.

Son œuvre gravé est encore plus important que son œuvre peint. L'empereur Maximilien, qui patronnait les artistes d'Augsbourg, lui fit dessiner les planches de son grand Triomphe allégorique, le monument le plus colossal de la gravure sur bois : il le chargea aussi d'illustrer ses

pédantesques élucubrations : le Teuerdank et le Weisskunig. Les planches isolées sont très supérieures à ces cycles de commande ; l'une des plus saisissantes est la gravure en deux couleurs de 1510 qui représente la *Mort exterminatrice* : dans le fastueux décor d'un palais Renaissance dont la façade donne sur un canal de Venise, la Mort surprend deux amoureux, étouffe des deux mains le jeune guerrier qui râle sur le pavement de marbre, et d'un geste brusque happe avec les dents la robe de la jeune femme épouvantée qui allait lui échapper.

Parmi les « pictores Augustani » qui marquent la transition du gothique à la Renaissance, on peut citer encore Gumpolt Giltlinger, qui est représenté à la Galerie d'Augsbourg et au Louvre par une *Adoration des Mages* pittoresque et bariolée ; Ulrich Apt l'Ancien, qui atteste un talent robuste dans sa grande *Crucifixion* de 1517 au Musée d'Augsbourg, et enfin Jörg Breu (Prew) dont le coloris blond trahit l'influence de Burgkmair.

ÉCOLE DU TYROL. — Le Tyrol, qui forme la frontière entre l'Allemagne et l'Italie, était encore mieux placé qu'Augsbourg pour servir de véhicule à la Renaissance. L'art italien devait nécessairement passer les Alpes avec les caravanes de marchands vénitiens et padouans qui commerçaient par la route du Brenner avec les grands entrepôts de l'Allemagne du Sud. Vers le milieu du xve siècle, une certaine activité artistique se développa dans les petites villes tyroliennes qui servaient d'étapes entre Trente et Innsbruck : à Bozen, à Sterzing et surtout dans la petite cité épiscopale de Brixen, dont le cloître est décoré de curieuses fresques typologiques de Jakob Sunter, inspirées par le *Speculum humanæ Salvationis*.

Le grand artiste tyrolien qui devait réaliser la fusion intime de l'art allemand et de l'art italien est Michel Pacher. Sa vie est mal connue. Nous savons cependant qu'il naquit vers 1430 à Bruneck, dans le Pustertal, sur le versant italien des Alpes, et qu'il y mourut en 1498. On ne peut guère douter qu'il ait été en Italie. Le relief plastique de ses figures fait songer à Squarcione et à Mantegna : le bel équilibre de ses compositions et surtout sa science des raccourcis et de la perspective, si supérieure à celle des autres Quattrocentistes allemands, décèlent une connaissance approfondie de l'art padouan. Cependant il réussit à s'assimiler ces éléments étrangers sans renier son tempérament et sa race.

Malgré les doutes émis par certains critiques qui revendiquent pour Veit Stoss les parties sculptées de ses retables, il semble bien que Pacher ait été à la fois sculpteur et peintre. A vrai dire, il reste sculpteur même dans ses tableaux, et certaines duretés dans le traitement des chairs ou des draperies s'expliquent sans doute par cette contamination. Son œuvre maîtresse est le *retable de Saint-Wolfgang*, près d'Ischl, dans la région des lacs du Salzkammergut (1477-1481). Ce retable monumental (fig. 2),

aussi important pour l'histoire de la sculpture que pour celle de la peinture, a eu la bonne fortune de se conserver absolument intact dans l'église même à laquelle il était destiné. C'est un « Marienaltar ». Au centre, sous un dais gothique richement ouvragé, la Vierge Marie s'agenouille devant Dieu qui la choisit pour être la mère du Sauveur. Les volets peints représentent sur leur face intérieure, divisée en deux registres, la *Nativité*, la *Circoncision* (fig. 21), la *Présentation au Temple* et *la Mort de la Vierge* : toutes ces peintures sont remarquables par l'harmonie des groupements, la science de la perspective, la vigueur plastique et la vérité expressive des figures. Les peintures extérieures des volets, qui sont consacrées à la légende de saint Wolfgang, patron de l'église, sont de qualité trop inférieure pour qu'on puisse les attribuer à Michel Pacher : peut-être sont-elles l'œuvre de son frère Friedrich, qui a peint, en 1483, le curieux *Baptême du Christ* du séminaire de Freising.



Phot. Stœdtner.

Fig. 21. — Michel Pacher : La Circoncision.
(Volet gauche du retable de Saint-Wolfgang).

L'ensemble architectonique de ce retable, couronné par des pinacles et des fleurons précieusement ajourés, produit un grand effet décoratif. L'éclat des sculptures en bois doré est rehaussé par la splendeur mate des volets peints. Ainsi l'architecture, la peinture et la sculpture concourent à la beauté de cette œuvre d'art intégrale, qui unit à la perfection de formes du Quattrocento italien la puissance expressive du Quattrocento allemand. C'est le chef-d'œuvre le plus grandiose que l'École allemande ait produit avant le retable d'Isenheim, de Grünewald.

Le *retable des Pères de l'Église*, que Pacher peignit en 1490 pour le couvent de Neustift près de Brixen, a été partagé entre la galerie d'Augsbourg et la Pinacothèque de Munich. A l'avers des volets, les quatre Pères de l'Église latine, vieillards au masque maigre, glabre et ridé, sont assis dans des stalles gothiques richement sculptées. Au revers,

se déroulent quatre scènes de la légende de saint Wolfgang : un ange surpris en plein vol, un malade nu, attestent les progrès remarquables réalisés par Pacher dans l'étude des raccourcis et de l'anatomie.

A l'École tyrolienne se rattachent les Écoles de Salzbourg et de Bavière. Au groupe salzbourgeois appartient probablement ce Pfenning (Konrad Laib ?) que M. Thode identifiait, à tort, avec le Maître du retable Tucher de Nuremberg, et dont on a cru déchiffrer le nom sur une pittoresque Crucifixion du Musée de Vienne qui porte la date de 1449. Le Monogrammiste R. F., identifié avec Rueland Frueauf, qui vécut à la fin du xve siècle, à Passau et à Salzbourg, combine dans son retable de l'église de Grossgmain, près de Reichenhall (1497), les influences souabes et italiennes. Jean Pollack, le peintre du maître-autel de l'église Saint-Pierre de Munich (1490), monument capital de la peinture bavaroise à la fin du xve siècle, n'est pas concevable sans Michel Pacher, qu'il rappelle par ses recherches de perspective et le relief plastique de ses figures.

Le xve siècle est, en somme, pour la peinture allemande une période infiniment féconde de tâtonnements. Elle subit tour à tour les influences antagonistes des Pays-Bas et de l'Italie. L'influence de l'École flamande et surtout de Roger de la Pasture, le « praeceptor Germaniae », se répand d'abord dans l'Allemagne du Nord, à Cologne et en Westphalie ; puis elle gagne à partir de 1450 l'Allemagne entière. — Inversement, dans le sud de l'Allemagne, l'influence des peintres de la Haute Italie et spécialement des Vénitiens se fait sentir d'abord à Constance et à Bâle, à la faveur des conciles, puis pénètre tout le long de la route du Brenner, dans le Tyrol et à Augsbourg : elle conquiert enfin l'Allemagne du Nord par l'intermédiaire des Romanistes flamands. A l'École flamande, les Quattrocentistes allemands empruntent, avec la technique des couleurs à l'huile, une nouvelle conception du paysage et du portrait fondée sur le réalisme le plus scrupuleux. Sous l'influence des « Welches », ils se familiarisent avec les lois de l'anatomie et de la perspective, ils apprennent à réduire le nombre des figures, à simplifier et à styliser. C'est ce double apprentissage que va s'imposer à son tour Albert Dürer, pèlerin passionné de Venise et d'Anvers.

Au xvie siècle, les écoles locales où des maîtres anonymes, groupés en corporations, se transmettaient les traditions d'un travail essentiellement collectif, tendent à disparaître et nous voyons apparaître à leur place de puissantes individualités d'artistes dont l'enseignement et l'influence personnelle remplacent les traditions locales. L'épanouissement de la personnalité est un des signes distinctifs de l'ère nouvelle de la Renaissance. Cette période, qui marque l'apogée de la peinture allemande, est dominée par trois grands artistes qui résument tout l'effort des générations antérieures : Dürer, Grünewald et Holbein.

GRANDS ARTISTES ET « PETITS MAITRES » DE L'ÉPOQUE DE LA RÉFORME (1500-1540)

ALBERT DÜRER (1471-1528). — Les Romantiques, qui ont propagé tant d'idées fausses sur l'art allemand, n'ont pas mieux compris Dürer que son maître Wolgemut. Ils l'ont représenté comme « le maître allemand par excellence », tandis qu'il est au contraire, comme l'a montré M. Wölfflin dans un livre magistral qui rectifie les conclusions de la monographie surannée de Thausing, l'un de ceux qui orientent l'art allemand vers des modèles italiens. Toute sa vie, Dürer a eu la nostalgie de la beauté italienne. Sans doute il était trop allemand et profondément imprégné des traditions du Moyen Age pour s'assimiler complètement l'idéal ultramontain : mais il n'en est pas moins vrai que son rôle historique est un *rôle de transition*, et qu'il a tendu de tout son effort à faire passer l'art allemand du style gothique national au style « welche » de la Renaissance.



Phot. Stœdtner.

FIG. 22. — Albert Dürer : portrait de sa mère (fusain). (Berlin. Cabinet des Estampes.)

Les sources principales de la vie de Dürer sont sa *Chronique familiale*, ses *Lettres de Venise* et son *Journal de voyage aux Pays-Bas*.

Son père, dont il nous a laissé deux vivants portraits, était un pauvre orfèvre originaire de Hongrie[1]. Des relations d'affaires l'amenèrent sans doute à Nuremberg, qui était alors, grâce à sa situation privilégiée sur la route de Venise aux Pays-Bas, le grand emporium de l'Allemagne du Sud et qui exerçait depuis la décadence de Prague une puissante action sur tous les pays de l'Europe orientale. C'est là qu'Albert Dürer naquit en 1471.

Il était destiné à apprendre le métier d'orfèvre, qui était héréditaire

1. Le nom de Dürer est la transcription allemande du hongrois *aytos*, porte ; allemand : *Türe, Düre*. La famille avait adopté pour armes parlantes une porte ouverte.

dans la famille; mais il obtint, à force d'instances, d'entrer à quinze ans dans l'atelier de Michel Wolgemut pour être peintre. Ses années d'apprentissage une fois terminées, il entreprit le long voyage d'études qui était le couronnement habituel du noviciat. Quel fut son itinéraire ? Il est certain qu'il se dirigea d'abord vers Colmar, où l'attirait Martin Schongauer; il y arriva trop tard : le vieux maître venait de mourir. Il séjourna ensuite assez longtemps à Bâle où il dessina pour le compte des imprimeurs, très nombreux en cette ville, des gravures sur bois.

Passa-t-il les Alpes? Aucun document ne nous en donne la preuve formelle. Cependant la plupart des historiens s'accordent aujourd'hui à admettre comme vraisemblable l'hypothèse d'un premier séjour à Venise vers 1495. Dans les lettres qu'il écrivit de Venise en 1506, Dürer fait lui-même allusion, en termes assez ambigus, à un premier voyage. En outre il nous a laissé une série de croquis du Tyrol qui sont certainement antérieurs à 1506, puisqu'on retrouve les mêmes motifs alpestres dans ses premières estampes. Le Musée de Brême possède les meilleures de ces études à l'aquarelle qui reproduisent des paysages de la route du Brenner, en particulier une admirable vue de Trente avec l'Adige aux reflets violâtres qui serpente dans un paysage de montagnes sous un ciel d'un bleu profond. L'Albertina de Vienne conserve quelques études de costumes vénitiens marquées du premier monogramme de l'artiste. Nous pouvons donc jalonner sa route depuis Innsbruck jusqu'à Venise. D'ailleurs son œuvre est, à partir de cette époque, si profondément imprégnée de souvenirs italiens, que cette seule raison nous inviterait à postuler l'hypothèse d'un séjour à Venise. C'est le robuste génie de Mantegna qui fit sur lui la plus profonde impression.

Ainsi trois influences ont concouru à la formation artistique de Dürer : celle de l'atelier de Wolgemut qui lui transmet la tradition locale de Nuremberg, celle de Schongauer en qui s'épanouit l'art rhénan du xve siècle, et enfin celle de Mantegna qui lui révèle le Quattrocento italien. Il va lutter désormais toute sa vie pour concilier dans une synthèse supérieure ces enseignements contradictoires.

LES CYCLES DE GRAVURES SUR BOIS (1498-1506). — Ce n'est pas la peinture, mais la gravure sur bois qui l'attire tout d'abord. En attendant les commandes de retables, trop lentes à venir, il a hâte d'épancher « le mystérieux trésor amassé au fond de son cœur ». D'ailleurs il n'a pas besoin de la couleur pour s'exprimer; la ligne lui suffit, avec de vigoureuses oppositions de blancs et de noirs. Aussi les œuvres capitales de sa période de jeunesse sont-elles trois grands cycles gravés : l'*Apocalypse*, la *Grande Passion* et la *Vie de la Vierge*.

L'Apocalypse de 1498, qui comprend 15 planches de grand format, fait époque dans l'histoire de la xylographie. Les mystérieuses visions

de la fin du monde, de la « prostituée de Babylone », étaient interprétées, à la veille de la Réforme, comme des allusions manifestes à la corruption



Phot. Giraudon.

Fig. 23. — Albert Dürer : La Chevauchée de l'Apocalypse. Gravure sur bois.

de l'Église romaine et à la chute de la Papauté. Comme le thème si populaire de la *Danse macabre*, l'Apocalypse satisfaisait le goût des âmes

malades du XVe siècle pour le frisson religieux et la satire sociale. Malheureusement, les visions surnaturelles du solitaire de Patmos ne se prêtaient guère à une traduction plastique. Comment représenter sans tomber dans le monstrueux ou le grotesque un Dieu trônant sur les nuées avec sept étoiles dans la main droite, sept chandeliers d'or à ses pieds, des flammes dans les yeux et un glaive à deux tranchants dans la bouche? ou encore saint Jean dévorant le Livre aux sept sceaux, et des anges dont les jambes sont des colonnes posées sur la mer et sur la terre? Dürer a cependant accompli ce tour de force de traduire littéralement un texte presque intraduisible. Malgré l'insuffisance de son praticien, dont le couteau malhabile trahit souvent les vigueurs de son dessin, nulle part son génie ne s'affirme avec plus de force que dans cette œuvre de jeunesse.

Il se révèle du premier coup comme un grand inventeur de gestes tragiques. L'art italien traduit avec une merveilleuse aisance la grâce naturelle d'une race aussi habile à s'exprimer par le geste que par la parole. Dürer, qui appartient à une race où la vie intérieure plus complexe rend les mouvements plus hésitants, découvre par une sûre intuition les gestes qui expriment la résignation, la maladresse, le sérieux ou la véhémence de l'effort. De là, l'éloquence dramatique d'une composition comme le *Combat dans les airs de saint Michel et du dragon*. L'archange saisit sa lance des deux mains et l'enfonce de toute sa force dans la gorge du démon; il lutte contre l'Esprit du mal avec l'angoisse humaine du chrétien qui doute de la victoire. Dans la *Chevanchée de l'Apocalypse*, les quatre cavaliers sinistres qui galopent de front, écrasant l'humanité affolée sous les sabots de leurs chevaux, sont lancés comme des forces de la nature irrésistibles et aveugles.

Les deux cycles suivants : la *Grande Passion* et la *Vie de la Vierge*, n'ont été complétés et édités qu'en 1511 : mais la plupart des planches sont antérieures au voyage à Venise de 1506.

La Passion, popularisée par le théâtre des Mystères, était le thème de prédilection de l'art allemand. Dürer connaissait le célèbre cycle de la Passion gravé par Schongauer. A ses yeux, c'est le thème essentiel de la peinture, qui a pour mission « de représenter les souffrances du Christ ». Quatre fois il a repris, scène par scène, ce drame émouvant et rien n'est plus précieux, pour nous dévoiler le mystère de ses procédés de travail et l'évolution de son style, que la comparaison attentive des quatre cycles où, chaque fois, il s'attache à trouver pour un même problème une solution neuve. La *Grande Passion* est un drame populaire d'un pathétique violent qui s'inspire du théâtre religieux. La *Passion Verte* de l'Albertine (1504), série de douze dessins à la plume exécutés avec des rehauts blancs sur fond vert, est pittoresque et intime. Dans les deux *Petites Passions* sur bois et sur cuivre, qui sont posté-

rieures au voyage à Venise de 1506, l'influence italienne se décèle par la recherche des effets de lumière et de clair-obscur, par la concentration des motifs, par la clarté et la correction un peu froide de la composition.



Phot. Giraudon

Fig. 24. — Albert Dürer : Le Repos en Égypte. Gravure sur bois.

La *Vie de la Vierge*, qui marque la fin du « Sturm und Drang » de Dürer, se distingue des deux cycles de l'Apocalypse et de la Grande Passion par son caractère plus descriptif et aussi par une technique plus raffinée. C'est la vie d'une petite bourgeoise de Nuremberg au commencement du XVI[e] siècle, que Dürer évoque par le décor et le costume. La

Naissance de la Vierge, le *Repos en Égypte* deviennent des idylles bourgeoises d'un réalisme familier. Rien de plus caractéristique de l'art allemand que cette recherche d'intimité qui se retrouve chez Cranach et chez Altdorfer.

La gravure sur bois, qui ne traite guère que des sujets religieux, est faite pour le peuple ; au contraire, la gravure sur cuivre, exécutée par l'artiste lui-même sans l'intermédiaire d'un praticien, s'adresse à l'élite



Fig. 25. — Albert Dürer : L'Adoration des Mages.
(Florence, Galerie des Offices.)

des connaisseurs et se réserve les problèmes difficiles : les effets d'ombre et de lumière, les groupements compliqués, les raccourcis et surtout les nus. Dürer se rend compte que la connaissance du corps humain est « l'alpha et l'oméga de l'art ». Aussi est-ce de ce côté qu'il va faire porter tout son effort.

Malheureusement, la sévérité des mœurs nurembergeoises ne lui permettait pas de faire des études de nu dans son atelier : il en est réduit à chercher ses modèles dans les étuves (*Badestuben*) qui servaient comme les « balnea » romains de lieux de rendez-vous. De là, des essais informes et d'une gaucherie touchante, comme le *Bain des Hommes*, le *Bain des*

Femmes, les *Quatre Sorcières* (1497). Pour se faire la main, il copie avidement des modèles italiens. L'*Enlèvement d'Amymone* ou le *Monstre marin*, le *Grand Hercule* ou la *Jalousie*, qui ont tant exercé la sagacité des com-



Phot. Giraudon.

FIG. 26. — Albert Dürer : La Grande Fortune, gravure sur cuivre.

mentateurs, dérivent directement de Mantegna et de Pollajuolo. Il emprunte à Cima da Conegliano un petit Saint Sébastien. La plus grande planche qu'il ait jamais gravée, le *Saint Eustache*, magnifique étude de cheval dans un paysage, procède d'un tableau de Pisanello. Avec la

Grande Fortune, il s'émancipe pour la première fois des modèles welches. Rien n'égale l'accent de réalité de cette vigoureuse matrone de Nuremberg, aux cuisses musculeuses et tendues, au ventre lourd, qui plane toute nue sur la sphère du monde au-dessus d'un paysage alpestre. D'une main elle tient un joug pour mater les superbes, et de l'autre une coupe d'or pour les victorieux ; mais il est visible que ces attributs allégoriques et les grandes ailes postiches qui s'insèrent sur son dos n'ont d'autre objet que de pallier l'inconvenance de cette minutieuse étude d'après le modèle vivant.

Par les préoccupations nouvelles qu'elle atteste, la gravure d'*Adam et Ève* de 1504 marque une date encore plus importante. A première vue, ces deux figures nues sont d'un schématisme déplaisant : mais ce sont les premières *figures construites* de Dürer. Pour la première fois dans l'art allemand, le corps humain était exactement rendu dans sa structure et ses articulations. Nous touchons ici à l'idée maîtresse de Dürer : il croit à l'existence d'une norme esthétique. Troublé par la diversité des formes individuelles et les variations du goût, il cherche à déterminer par des mesures la forme de l'homme idéal, et travaille à établir à l'aide du compas un schème viril et un schème féminin.

Il est probable que l'influence du peintre vénitien Jacopo de Barbari (Jakob Walch), qui séjourna à Nuremberg de 1500 à 1504 et servit de truchement entre la Renaissance italienne et l'art allemand, contribua à orienter de ce côté la curiosité de Dürer. Jacopo lui promit de lui révéler la mystérieuse théorie des proportions et des mesures du corps humain. Il se borna sans doute à montrer quelques dessins de statues antiques qu'il avait rapportés d'Italie. S'il était incapable de satisfaire la curiosité avide et ingénue de Dürer, il lui fit du moins pressentir la beauté de l'art antique et l'intérêt des études théoriques.

Les tableaux de jeunesse de Dürer sont très inférieurs à la série de ses gravures sur bois et sur cuivre. Les dons de coloriste que révèlent ses études de paysage à l'aquarelle ne se retrouvent guère dans ses tableaux à l'huile ou à la détrempe. Le portrait de son protecteur, l'Électeur de Saxe Frédéric le Sage (Musée de Berlin), est raide et figé. C'est pour lui qu'il peignit le petit *triptyque de Dresde* et l'*Adoration des Mages* de Florence. On a beaucoup discuté sur la date et sur l'authenticité du triptyque de Dresde, qui représente la Vierge à mi-corps entre saint Antoine et saint Sébastien : c'est en tout cas une œuvre hétérogène et altérée par des repeints. L'Adoration des Mages des Offices (1504), peinte « a tempera » avec glacis à l'huile, a gardé au contraire toute sa fleur de jeunesse.

Quant au *retable Paumgartner* de la Pinacothèque de Munich, qu'une restauration radicale a récemment métamorphosé en supprimant tous les enjolivements postiches du XVIIe siècle, il vaut surtout par les figures des

donateurs qui sont représentés sur les volets, en armure de chevaliers, la bannière au poing, avec les attributs de saint Georges et de saint Eustache : la silhouette martiale des deux patriciens de Nuremberg se détache avec vigueur sur un fond noir uni.

LE VOYAGE EN ITALIE. — Tableaux religieux et gravures sur cuivre (1506-1520). — Le voyage à Venise de 1506 marque dans la vie de Dürer le début d'une ère nouvelle. Lorsqu'il entreprit ce second pèlerinage en



Fig. 27. — Albert Dürer : La Fête du Rosaire.
(Couvent des Prémontrés de Strahow, Prague.)

Italie, il avait trente-quatre ans, l'âge de la pleine maturité. On est surpris qu'il n'ait pas été attiré par Florence où il aurait pu voir la *Bataille d'Anghiari* de Léonard et le *Carton des Soldats au bain* de Michel-Ange : dessinateur et théoricien avant tout, il avait, semble-t-il, plus d'affinités secrètes avec l'âpre génie des Florentins, leur esprit scientifique et leurs tendances graphiques qu'avec la voluptueuse langueur des coloristes vénitiens.

On peut se demander si ce nouveau pèlerinage italien lui a été très profitable. Sans doute, il apprend à l'école des Vénitiens à réchauffer son coloris terne, à voir par grandes masses, à composer avec plus de simplicité et de clarté. Mais il paie ces acquisitions par un appauvrisse-

ment de ses facultés d'émotion. Perverti par le formalisme italien, cet Allemand, sincère et un peu gauche, se découvre des habiletés de rhéteur; il ne sent plus tout ce qu'il dit. Dans les œuvres postérieures au voyage de Venise, on discerne des recettes conventionnelles, des figures de remplissage qui font regretter les maladresses d'antan.

Tous ses grands tableaux religieux s'échelonnent de 1506 à 1511. L'œuvre capitale du séjour à Venise est la *Fête du Rosaire* (*Rosenkranzbild*) qu'il peignit en 1506 pour la chapelle des marchands allemands du Fondaco dei Tedeschi; les ruines de ce tableau, détérioré par des repeints, se trouvent aujourd'hui au Couvent des Prémontrés de Strahow, à Prague. Le Musée de Lyon en possède une réplique ancienne. Dürer se flattait de réduire au silence les Welches envieux qui ne voulaient voir en lui qu'un habile graveur et déclaraient qu'il n'entendait rien à la peinture. « Maintenant, écrit-il à son ami Pirkheimer, ils confessent tous qu'ils n'ont jamais vu de plus belles couleurs ». L'ordonnance du tableau, qui présente la même disposition qu'une gravure coloriée de la Confrérie du Rosaire, publiée à Cologne en 1476, est rigoureusement symétrique. La Vierge et les figures « orantes » du pape et de l'empereur s'inscrivent dans un triangle régulier; à l'arrière-plan s'agenouillent les membres de la colonie allemande de Venise, parmi lesquels se détache le visage maigre et ardent de maître Hieronymus d'Augsbourg, l'architecte du Fondaco. L'ange musicien qui joue du luth aux pieds de la Vierge trahit l'influence de Bellini. Le style bellinesque s'accuse encore davantage dans la *Vierge au Serin* (1506), d'un coloris brillant et limpide, et dans un petit portrait de femme très délicatement modelé du Musée de Berlin.



Phot Hanfstangl.

Fig. 28. — Albert Dürer : son portrait par lui-même. (Munich. Pinacothèque.)

C'est à cette époque qu'il faut placer le célèbre *portrait de Dürer par lui-même* (à la Pinacothèque de Munich), bien que ce portrait repeint porte

la date falsifiée de 1500. L'influence de l'art italien est ici très sensible. Dürer ne se présente plus de trois quarts, comme dans ses portraits de jeunesse, mais de face, dans une attitude rigoureusement frontale. De



Phot. Giraudon.

Fig. 29. — Albert Dürer : Le Chevalier et la Mort. Gravure sur cuivre.

longues boucles crêpelées encadrent l'architecture sévère du visage ; les yeux grands ouverts expriment une gravité solennelle et presque religieuse. Mais ce Christ germanique n'offre qu'une lointaine ressemblance avec le maître de Nuremberg. Il suffit de se reporter aux autoportraits

plus sincères de 1495 et de 1498, ou mieux encore au médaillon de Hans Schwartz qui représente ce fils de Magyar au naturel, avec un nez busqué, des yeux petits et bridés, pour s'assurer que Dürer s'est peint non tel qu'il était, mais tel qu'il aurait voulu être. Le portrait de Munich est un portrait rectifié, « *construit* », ou, pour mieux dire, une étude des proportions normales du visage humain : c'est moins un document iconographique qu'un programme artistique.

Le grand diptyque d'*Adam et Ève* au Musée du Prado (1507), qui reprend et corrige le thème de la gravure de 1504, est, comme le portrait de Munich, une étude de proportions. Sous l'influence des Vénitiens, Dürer s'adonne avec une ardeur nouvelle aux études théoriques. Le *Martyre des dix mille Chrétiens sous le roi Sapor* (Musée de Vienne), qui lui fut commandé en 1508 par son fidèle protecteur l'Électeur de Saxe, n'est qu'un exercice d'anatomie, de raccourcis et de perspective : les rapports de hauteur des figures d'après la distance sont empruntés à un schéma du théoricien français Viator (Jean Pèlerin) dont le *Traité de perspective* avait paru en 1505.

Le tableau religieux auquel Dürer consacra le plus de temps et de soins est le *Couronnement de la Vierge*, qu'il peignit en 1509 pour le drapier Heller de Francfort. D'admirables études de têtes, de pieds, de mains, de draperies, exécutées au pinceau sur papier préparé avec des rehauts blancs, témoignent des scrupules de l'artiste; il avait choisi les couleurs les plus belles et les plus durables pour que son œuvre défiât les siècles. Malheureusement, le tableau fut cédé par les Dominicains de Francfort à l'Électeur Maximilien de Bavière et périt à Munich dans l'incendie de la Résidence en 1729. Nous ne pouvons plus en juger que par une mauvaise copie de Jobst Harrich qui remplace l'original à Francfort.

L'*Adoration de la sainte Trinité*, qu'on appelle à tort « la Toussaint », clôt la série des grandes peintures religieuses. Ce tableau, commandé en 1511 par Mathieu Landauer pour la chapelle d'un hospice de vieillards, appartient aujourd'hui au Musée de Vienne, tandis que le cadre original en bois sculpté, dessiné par Dürer et peut-être exécuté par Veit Stoss, est resté au Musée germanique de Nuremberg. (Le Musée Condé à Chantilly possède la première pensée de ce tableau, intéressante surtout par la conception du cadre décoratif qui est de pur style italien). Autour du groupe de la Trinité qui constitue l'axe vertical de la composition, des théories d'adorateurs planent en cercles concentriques au-dessus d'un beau paysage; à gauche du pape et de l'empereur, un cardinal encourage d'un geste bienveillant le vieux donateur aux cheveux blancs qui se dissimule humblement dans la foule des fidèles. Mais ce grand effort ne satisfait point : il semble que Dürer ait déjà oublié les leçons des coloristes

vénitiens : il revient comme par une pente naturelle à l'enluminure et au bariolage.

Découragé par ces essais longs et dispendieux, il renonce provisoi-



Phot Giraudon.

Fig. 50. — Albert Dürer : La Mélancolie. Gravure sur cuivre.

rement à la peinture pour reprendre l'étude des mêmes problèmes avec les ressources de la gravure : il sentait que ce moyen d'expression rapide convenait mieux à son génie que le laborieux fignolage (*das fleissige Klaubeln*) de la peinture. L'année même où il achevait le tableau

de Vienne (1511), il dessinait la Trinité dans les nuées, la plus parfaite de ses gravures sur bois. C'est alors qu'il complète les cycles de la Grande Passion et de la Vie de la Vierge et qu'il grave les deux *Petites Passions*.

Enfin c'est de cette époque que datent ses trois gravures sur cuivre les plus populaires : *le Chevalier et la Mort* (1513), la *Mélancolie* et le *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514).

Il était bien tentant, pour les commentateurs, de constituer avec ces trois estampes magistrales une trilogie. Les uns firent appel à la théorie des quatre tempéraments, qui malheureusement réclame une tétralogie ; les autres songèrent à la vieille distinction scolastique des Vertus morales, intellectuelles et théologiques. En réalité, il n'existe aucune corrélation certaine entre ces trois chefs-d'œuvre.

Le Chevalier, la Mort et le Diable, que Dürer appelle tout simplement *le Cavalier*, n'était, dans le principe, qu'une étude de cheval, comme la gravure d'Adam et Ève est une étude d'homme idéal. Les proportions du cheval intéressaient Dürer aussi vivement que les proportions humaines. Le *Saint Eustache*, le *Petit* et le *Grand cheval* de 1505 prouvent qu'il avait étudié de près les chevaux de Pisanello ; il avait admiré à Venise les chevaux antiques de Saint-Marc et le Colleone équestre de Verrocchio. Ici, il s'inspire surtout du « cavallo di Milano », le célèbre modèle de Léonard pour le monument de Francesco Sforza à Milan. Pour étoffer cette étude de cheval, Dürer ajoute après coup la figure du chevalier, de l'« Eques christianus » qui, armé de sa foi et fort de sa conscience, chevauche impassible dans un ravin ténébreux, sans redouter les embûches de la mort et du Démon. Mais cette allégorie médiévale, qui a seule intéressé les commentateurs, n'est en somme qu'une addition inspirée peut-être du *Manuel du chevalier chrétien* (*Enchiridion militis christiani*) publié par Érasme en 1503.

La *Mélancolie* est une femme ailée, effondrée sur une marche, le menton dans la main et le coude au genou ; ses yeux se perdent dans le vague, ses doigts jouent mécaniquement avec les branches d'un compas. Autour d'elle des instruments mathématiques gisent à terre pêle-mêle. Sur les membranes d'une chauve-souris, qui se déploient comme un phylactère, est gravé le mot : *Melencolia*. Comment faut-il interpréter cette mystérieuse allégorie ? Certains commentateurs, qui voient dans la Mélancolie la contre-partie du Saint Jérôme, ont supposé que Dürer avait voulu opposer l'inquiétude de la raison humaine à la certitude heureuse que donne la foi, les *litteræ seculares* aux *litteræ divinæ*. D'autres ont vu dans la Mélancolie le symbole de la faillite de la science. Cette interprétation est tout à fait contraire à la pensée de Dürer qui, comme tous les humanistes de la Renaissance, avait une foi illimitée en la science. Si nous

consultons l'usage du XVIe siècle, nous voyons que le mot de « mélancolie » désigne un *tempérament* : c'est le tempérament de l'homme d'études, du penseur. Dürer, qui emploie ce mot une fois dans ses Écrits théoriques, lui donne le sens d'apathie intellectuelle, d'inappétence provenant d'un surmenage cérébral. C'est pourquoi cette figure de l'étude est si sombre, si désemparée. Le désordre des objets, l'enchevêtrement des lignes, l'éparpillement de la lumière diffuse et phosphorescente, tout contribue à renforcer cette impression de malaise et de désarroi.

Le *Saint Jérôme dans sa cellule*, la plus parfaite peut-être de ces trois gravures, éveille au contraire, par la convergence des lignes et de la lumière, une impression de labeur calme et confiant. Le soleil traverse les petits carreaux à mailles de plomb, lustre le pelage du lion et du chien qui sommeillent fraternellement côte à côte, les yeux mi-clos, se joue sur la coloquinte ventrue qui pend aux solives du plafond, et éclaire la tête auréolée du solitaire qui écrit paisiblement sur son pupitre. Rien ne trouble la quiétude de cette chambre tiède et lumineuse : c'est avant tout une étude d'intérieur, comme en feront plus tard Vermeer et Pieter de Hoogh.

L'empereur Maximilien, qui jusqu'alors ne s'était guère soucié du plus grand artiste allemand de son époque, n'intervint dans sa vie que pour lui imposer des tâches ingrates. Il le chargea de graver, en collaboration avec plusieurs artistes d'Augsbourg et de Nuremberg et conformément à un programme tracé d'avance, de gigantesques allégories : une *Porte d'honneur* et un *Cortège triomphal*. L'art populaire de la gravure sur bois n'était pas fait pour ces figurations pompeuses. On ne trouve guère à louer dans ce *Triomphe* du Habsbourg que quelques figures gracieuses qui s'inspirent des Muses dansantes de Mantegna.

Dürer prit sa revanche dans la décoration du *Livre d'Heures* impérial, publié en 1515 à Augsbourg. Autour du texte imprimé en sévères capitales gothiques, s'enroulent de capricieuses arabesques. Jamais Dürer n'a rien conçu de plus libre et de plus spirituel que ces dessins marginaux, à l'encre de couleur, qui ornent l'exemplaire de la Bibliothèque de Munich. (Plusieurs feuillets illustrés par Burgkmair, Baldung Grien et Hans Dürer appartiennent à la Bibliothèque de Besançon). A l'exemple des huchiers et des ymaigiers du Moyen Age, il ne se fait pas scrupule de déposer en marge du texte sacré des gloses familières et irrévérencieuses. En regard du verset *Ne nos inducas in tentationem*, maître Renard joue un air de flûte, pour séduire des poulettes crédules. S'il s'agit de rappeler l'homme au sentiment de sa misère, il nous montre un médecin malade examinant son urinal d'un front soucieux. L'ornementation de ce Livre d'Heures doit beaucoup plus aux fantaisies et aux « drôleries » des miniaturistes du Moyen Age, qu'aux motifs décoratifs de la Renaissance italienne.

LE VOYAGE AUX PAYS-BAS — Portraits peints et gravés (1520-1528). — En 1520 Dürer entreprend un voyage aux Pays-Bas, dont on peut faire dater le commencement d'une troisième période dans son œuvre : c'est, avec le voyage à Venise de 1506, l'événement capital de sa vie. Il s'agissait avant tout d'un voyage d'affaires; il voulait faire confirmer par le nouvel empereur Charles-Quint la pension annuelle que lui avait accordée Maximilien. Madame Marguerite, gouvernante des Pays-Bas, le reçut assez mal. Mais le contact avec l'École flamande, que tant de liens unissent à l'École allemande, fut très profitable à son génie. Ce fut un renouvellement et un rajeunissement imprévus. Il raconte, dans le journal de voyage où il consignait ses dépenses et ses impressions, qu'il vit à Cologne le triptyque de Maître Stephan Lochner, et à Gand le polyptyque des Van Eyck. Il séjourna surtout à Anvers, capitale de l'art flamand, où il fut fêté par Quentin Metsys, Mabuse, Barend van Orley, et Patinier « le bon peintre de paysage »; les guildes de peintres lui firent partout un accueil triomphal.

Sous l'influence des Flamands, le portrait prend dès lors la première place dans son œuvre[1]. Les feuillets dispersés de son album de voyage sont couverts de portraits, à la pointe d'argent, d'un sentiment très moderne, qui se détachent sur des fonds d'architecture ou de paysage. L'Albertina possède une admirable étude de vieillard anversois, dont il se servit pour peindre un *Saint Jérôme* qui a été retrouvé à Lisbonne. La tête de vieillard du Louvre date également de cette époque. Mais il faut faire une place à part au portrait d'homme inconnu du Musée de Madrid (1521) et aux deux portraits de patriciens nurembergeois du Musée de Berlin (1526). Le portrait du Prado est une merveille : on ne saurait oublier cette physionomie agressive et têtue, ces lèvres serrées, ces yeux perçants sous l'ombre du feutre noir à larges bords. Les deux portraits de Berlin ont un caractère beaucoup plus linéaire ; le souvenir des coloristes flamands est déjà effacé. Hieronimus Holzschuher est un vieillard au visage sanguin, encadré de boucles blanches, qui darde des yeux bleus étincelants et magnétiques : on peut reprocher à ce magnifique portrait, modelé dans une pâte mince et lisse, une exécution un peu trop minutieuse. L'effigie de Jakob Muffel est beaucoup moins populaire : mais cette tête ingrate de bourgeois maussade séduit les connaisseurs par son modelé plus délicat.

La maîtrise de Dürer s'affirme encore davantage dans les admirables portraits gravés de l'Électeur Frédéric le Sage, du cardinal Albert de Brandebourg (fig. 1) et de Wilibald Pirckheimer; il porte, du premier

1. Il n'exécuta aucun des grands tableaux religieux conçus à cette époque de complète maturité : un admirable dessin à la plume de la collection Bonnat, qui représente la Vierge entourée de saintes, eût été un chef-d'œuvre de composition savante.





Phot Hanfstängl

ALBERT DÜRER _ LES APÔTRES

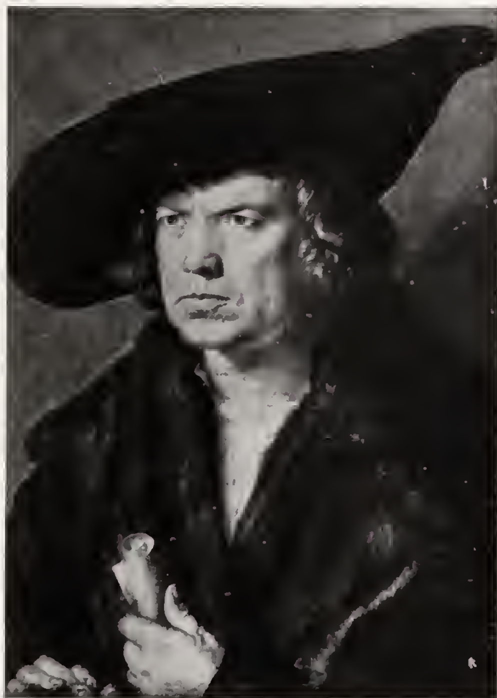
SAINT JEAN ET SAINT PIERRE, SAINT MARC ET SAINT PAUL

Musee de Munich.

Librairie Armand Colin Paris

coup, à son point de perfection le genre du *portrait gravé*, dont il est le créateur.

Les *Quatre Apôtres* de la Pinacothèque de Munich (1526) sont des portraits idéalisés, élevés à la dignité de types généraux, dont on peut suivre la genèse dans une série d'études peintes et gravées. Ce diptyque monumental, qui devait sans doute encadrer un Jugement dernier, est le testament artistique et religieux de Dürer : avant de mourir, il voulut faire hommage de cet ex-voto, où il avait mis tout son art et toute son âme, au Grand Conseil de sa ville natale. Depuis 1520, il s'était rallié ardemment à la cause de la Réforme : il éprouvait pour Luther « qui l'avait tiré de grandes angoisses », une vénération presque filiale. C'est à la Bible de Luther qu'il emprunte le texte des versets contre les faux prophètes, qu'il inscrit en guise d'avertissement sous chaque panneau. L'Électeur catholique de Bavière, qui enleva ce chef-d'œuvre à la ville de Nuremberg, s'empressa plus tard de faire scier ces inscriptions luthériennes. Saint Paul et saint Jean, les deux Apôtres favoris du Réformateur, ont la préséance sur saint Pierre et saint Marc. La signification protestante de cette œuvre n'est donc pas douteuse. Les Apôtres de Dürer sont les héros de la Réforme.



Phot. Anderson

FIG. 51. — Albert Dürer : Portrait d'un inconnu. (Madrid, Prado.)

Comme les Prophètes de Michel-Ange, ils représentent un type nouveau de grandeur humaine. Ils sont si fortement contrastés qu'on a pu croire que Dürer avait voulu symboliser les quatre tempéraments : le sanguin, le colérique, le flegmatique et le mélancolique. L'ardeur bouillante de saint Marc s'oppose au calme viril de saint Paul, dont les yeux impérieux luisent sous l'arcade d'un grand front dénudé ; le visage paterne du vieux saint Pierre fait ressortir la gravité hautaine de saint Jean. Les attitudes et les draperies sont aussi révélatrices que les regards : tous les détails concourent à l'expression morale et dramatique. Saint Jean le méditatif se drape dans les souples ondulations d'un manteau rouge ardent, tandis que saint Paul, l'homme d'action, s'érige majestueux et sculptural, dans les grands plis rigides d'un manteau blanc

modelé avec des ombres vert pâle. Il suffit de comparer ces figures de grand style aux silhouettes maigres et contournées des donateurs du retable Paumgartner, pour mesurer d'un coup l'évolution de Dürer.

Pour la première fois, la tradition gothique et l'idéal italien se fondaient dans une œuvre d'art d'une vigoureuse unité. Italienne par la noblesse et l'ampleur des formes stylisées, l'œuvre reste foncièrement allemande par l'exaltation de la vie intérieure, la recherche dramatique de l'expression. C'est le tragique du destin de Dürer que la mort le surprenne au moment où il touche au terme de ses efforts.

Dürer est un admirable artiste : ce n'est pas un grand peintre. Si l'on excepte ses études de paysage à l'aquarelle, ses qualités picturales ne s'affirment que dans les quelques tableaux, peints à Venise et à Anvers, sous la dictée de Bellini et de Metsys. A mesure que cette influence s'efface, le dessinateur reparaît.

Si Dürer est un médiocre coloriste, il a peu d'égaux comme dessinateur et graveur. L'acuité de sa vision est merveilleuse. Pour se rendre compte de la précision avec laquelle il observe les plus menus détails, il faut voir, dans les collections de l'Albertine, l'admirable série de ses études d'animaux ou de plantes : ce lièvre, « si vrai dans sa pose craintive et ramassée, que l'on croit entendre son cœur battre et voir bouger ses oreilles », cette motte de gazon « où son pinceau de miniaturiste détaille avec une amoureuse précision les tiges frêles des graminées ». Il y a là une intelligence et un amour de la vie qu'on ne retrouve, à ce degré, que chez les plus grands artistes japonais. Il rend à merveille non seulement la forme et le volume, mais la texture des objets, l'éclat métallique d'une armure polie, la surface lisse ou raboteuse du bois, la douceur soyeuse d'une fourrure ou d'une chevelure. Son œil est extrêmement sensible aux phénomènes lumineux, aux jeux de la lumière et de l'ombre : mais il n'entend pas sacrifier la réalité des objets aux fantasmagories de la lumière ; il rend les objets tels qu'ils sont et non tels qu'ils paraissent.

Le grand principe de son art est le respect religieux de la nature. Il pense que la beauté est éparse dans chaque fragment de nature, si humble qu'il soit en apparence, et que la mission de l'art est de recueillir pieusement ces parcelles de beauté. Tel est le sens qu'il faut attacher à ces belles paroles, souvent mal interprétées, qui sont la quintessence de sa doctrine : « Regarde attentivement la nature, sans jamais t'en écarter dans le vain espoir que tu trouverais mieux par toi-même. En vérité, *l'art est caché dans la nature : qui peut l'en extraire le possède* ». (*Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur ; wer sie heraus kann reissen, der hat sie*).

C'est avec cette beauté éparse dans la nature que l'artiste amasse un trésor secret dans son cœur. Mais l'amour de la nature doit s'appuyer sur la connaissance scientifique : par delà les apparences qui nous charment

il faut remonter jusqu'aux lois de l'être. Ce qui fait, d'après Dürer, la faiblesse de l'art allemand, c'est le manque de loi, de norme et partant de



Phot. Hanfstängl.

Fig. 52. — Hans de Kulmbach : L'Adoration des Mages.
(Musée de Berlin.)

style. C'est pour cela, qu'à l'exemple des Italiens, il s'adonne à l'étude de la perspective et s'acharne à établir par des mesures les proportions nor-

males de l'homme et du cheval. Persuadé qu'on peut arriver à une formule mathématique de la beauté, que les anciens ont connue et dont malheureusement le secret s'est perdu, il recherche la solution de ce problème avec la passion d'un alchimiste en quête de la pierre philosophale. Leurré par Jacopo de Barbari, il s'adresse aux écrits de Vitruve, qu'il dépouille fiévreusement avec l'aide de son ami Pirkheimer. Il consigna le résultat de ses recherches, en 1525, dans son *Traité des Mesures* (*Unterweisung der Messung*) et dans 4 *Livres des Proportions* qui parurent seulement après sa mort. Mais il avait conçu, sous le titre de *Nourriture des apprentis peintres* (*die Speis der Malerknaben*), le plan d'un ouvrage beaucoup plus vaste, qui aurait été une véritable Encyclopédie de la peinture. Il voulait arracher l'enseignement de la peinture à l'empirisme des ateliers. Son rêve était de faire de la beauté un objet de science, c'est-à-dire de mesure, et de mettre ainsi un terme au troublant désaccord entre les goûts contradictoires des hommes. Ces spéculations théoriques étaient toutes nouvelles en Allemagne; par ces préoccupations, Dürer s'apparente aux grands Italiens de la Renaissance : L. B. Alberti et Léonard de Vinci.

Et cependant, bien qu'il ait déjà les curiosités d'un homme de la Renaissance, Dürer reste un homme du Moyen Age. Il appartient à une époque de transition qui cherche sa voie entre les traditions gothiques et le nouvel idéal propagé par l'art italien. Il y a contradiction entre sa nature intime et ses théories esthétiques. Toute sa vie n'est qu'un long effort pour triompher de cette dualité. Il a cherché avec ferveur, avec angoisse, la beauté absolue qui se dérobait toujours : c'est cette « perpétuelle inquiétude » qui fait sa faiblesse et aussi sa grandeur.

Les petits maitres. — L'influence de Dürer sur ses contemporains a été très étendue et très profonde. Elle se propage non seulement à Nuremberg et en Franconie, mais dans l'Allemagne entière, sur le Rhin et sur le Danube, en Souabe, et jusqu'en Westphalie. Aucun des petits maîtres qui se partagent l'héritage de Dürer ne peut lui être comparé, au point de vue de la force du génie et de la richesse d'invention; mais beaucoup le surpassent par leurs dons de coloristes, leur sens du paysage, et par la pureté d'un goût affiné au contact de la Renaissance italienne.

Ces « pictores minores » ont subi à des degrés très divers l'empreinte du génie de Dürer. Les petits maîtres franconiens sont, comme de juste, beaucoup plus durériens que les petits maîtres de l'École danubienne.

Petits maîtres franconiens. — Si l'on excepte Hans Leonard Schäufelein, qui émigra de bonne heure à Nördlingen, le mieux doué de ces épigones est Hans Sues de Kulmbach (1475-1522) : il combine le dessin de Dürer avec les leçons du Vénitien Jacopo de Barbari, auquel il doit l'élégance

onduleuse et languissante de ses figures et la tonalité chaude de son coloris. Son style participe à la fois de Nuremberg et de Venise; l'âpreté franconienne se tempère chez lui de grâce italienne.

Pour mesurer les progrès rapides accomplis en quelques années par la peinture allemande sous l'influence italienne, il faut comparer son *Adoration des Mages* (1511) du Musée de Berlin (fig. 52) à l'*Adoration des Mages* des Uffizi, peinte par Dürer en 1504. Le charme de ce tableau de jeunesse de Dürer n'empêche pas qu'il paraisse pauvre, timide et gauche, à côté du grand tableau où Hans de Kulmbach, sans sacrifier la clarté de la composition, multiplie les personnages et amplifie les motifs d'architecture.

Plusieurs artistes de Nuremberg émigrent au xve et au xvie siècle en Pologne, qui devient à cette époque une colonie de l'art allemand. Hans de Kulmbach séjourna quatre ans à Cracovie, de 1514 à 1518. C'est là qu'on peut le mieux étudier son talent de coloriste et de paysagiste: soit à l'église Notre-Dame pour laquelle il peignit un cycle de huit tableaux racontant la légende de sainte Catherine d'Alexandrie (1515), soit à la collégiale Saint-Florian qui possède les débris d'un retable consacré à saint Jean l'Évangéliste.

Hans de Kulmbach ne fut pas le seul représentant de l'École de Dürer à Cracovie. Le propre frère du maître de Nuremberg, Hans Dürer, qui avait collaboré avec lui au retable Heller et au Livre d'heures de l'empereur Maximilien, vint s'y établir en 1525 et il y resta jusqu'à sa mort, en 1538. A partir de 1529, il fut même le peintre attitré du roi Sigismond, qui le chargea de décorer à fresque les appartements de son château du Wawel et d'exécuter les peintures du retable en argent de la chapelle des Jagellons, à la cathédrale.

Georg Pencz et les frères Beham, auxquels on songe surtout quand on parle des *petits maîtres* (*Kleinmeister*), sont essentiellement des graveurs. La grammaire ornementale de la Renaissance italienne leur est très familière, et leurs petites vignettes, d'exécution très soignée, d'un goût parfait, ont beaucoup contribué à la répandre en Allemagne.

Georg Pencz (1500-1550) fut apprenti dans l'atelier de Dürer et exécuta d'après ses cartons les fresques de l'hôtel de ville de Nuremberg. Mais il s'imprégna, pendant un voyage d'études en Italie, du style des décorateurs welches. Ses portraits valent mieux que ses cycles de gravures, dont les sujets sont empruntés à l'arsenal des humanistes : son chef-d'œuvre, le portrait d'orfèvre du Musée de Carlsruhe (1545), a la tenue sévère d'un Bronzino.

En 1525, il fut expulsé de Nuremberg avec les frères Beham. On les accusait de réclamer le partage des biens, de ne croire ni au Baptême ni à la Cène, de mépriser les prédicateurs et les magistrats. Le Grand Con-

seil, jugeant que « ces trois peintres sans Dieu (*die gottlosen Maler*) se sont montrés païens et mécréants comme on n'a vu personne avant eux », les condamna au bannissement. Hans Sebald Beham fut recueilli par le cardinal Albert de Brandebourg, prélat rabelaisien et sans scrupules, et se fixa à Francfort; son frère Barthel, tout athée et communiste qu'il était, reçut le meilleur accueil à la cour catholique de Munich.

Hans Sebald Beham (1500-1550) n'est guère connu que comme graveur. Cependant, il fut chargé par son protecteur, le cardinal Albert de Brandebourg, d'orner de miniatures deux missels aujourd'hui conservés dans les Bibliothèques de Cassel et d'Aschaffenburg, et de décorer en 1534 un plateau de table qui, pillé à Mayence par les armées françaises de la guerre du Palatinat, est venu échouer au Musée du Louvre (Deux autres tables peintes très curieuses de l'École allemande sont à signaler, l'une d'Holbein à Zurich, l'autre de Martin Schaffner à Cassel).



Fig. 33. — Barthel Beham : La Vierge à la fenêtre. Gravure sur cuivre.

Son œuvre gravé est beaucoup plus considérable. C'est un excellent observateur des mœurs populaires. Sa *Parabole du Fils prodigue*, ses *Danses de Paysans* sont de petits chefs-d'œuvre d'un réalisme humoristique et volontiers obscène. Il se plaît à décrire des rixes de lansquenets avinés, des bambochades de croquants en goguette : mais la rusticité de ce petit Breughel allemand est relevée par une touche de grâce italienne. Ses dernières œuvres sont gâtées par l'abus de froides allégories. A partir de 1540, il copie sans scrupules les compositions de son frère Barthel, auquel il survécut une dizaine d'années.

Barthel Beham (1502-1540) est, avec Peter Flötner, le petit maître qui

s'est le mieux assimilé les formes de la Renaissance italienne. Il avait été une première fois en Italie, vers 1520; il y retourna vingt ans après, aux frais du duc Guillaume IV de Bavière, pour y mourir en 1540.

Son grand tableau de l'*Invention de la vraie Croix* (1530) à la Pina-



Phot. Hoefle.

Fig. 34. — Albrecht Altdorfer : La Naissance de la Vierge.
(Musée d'Augsbourg.)

cothèque de Munich, une des dernières œuvres importantes de l'École de Dürer, trahit clairement l'influence des maîtres vénitiens.

Son œuvre gravé comprend 92 pièces. Comme tous les petits maîtres, il préfère à la gravure sur bois la gravure sur cuivre. Sous l'influence de l'humanisme, il traite avec prédilection des sujets allégoriques qui lui offrent un prétexte pour dessiner des nus. Son habileté technique est remarquable. Il réussit à donner une impression de grandeur dans des planches de très petit format. Ses meilleures planches, comme le portrait gravé

du chancelier Léonard von Eck (1527) ou la *Madone à la fenêtre* (fig. 33), prennent rang parmi les chefs-d'œuvre de la gravure allemande.

Peter Flötner (vers 1485-1548), un des maîtres les plus universels de la Renaissance allemande, a été, en première ligne, sculpteur et médailleur; mais il a été également le premier ornemaniste de son temps. Il a illustré de gravures sur bois la traduction allemande du Traité d'architecture de Vitruve par Rivius (1548), et a dessiné dans le plus pur style italien « des grotesques et des mauresques » pour les orfèvres et les décorateurs. Il est tout à fait indépendant de Dürer, mais il s'apparente de près aux petits maîtres de Nuremberg par le petit format de ses œuvres et son goût pour l'obscénité. Son influence a été très grande sur les derniers graveurs de l'École de Nuremberg : Virgil Solis et Jost Ammann, dont le *Livre des Métiers* (1574), illustré de 132 gravures sur bois, est si précieux pour l'histoire des mœurs et du costume.

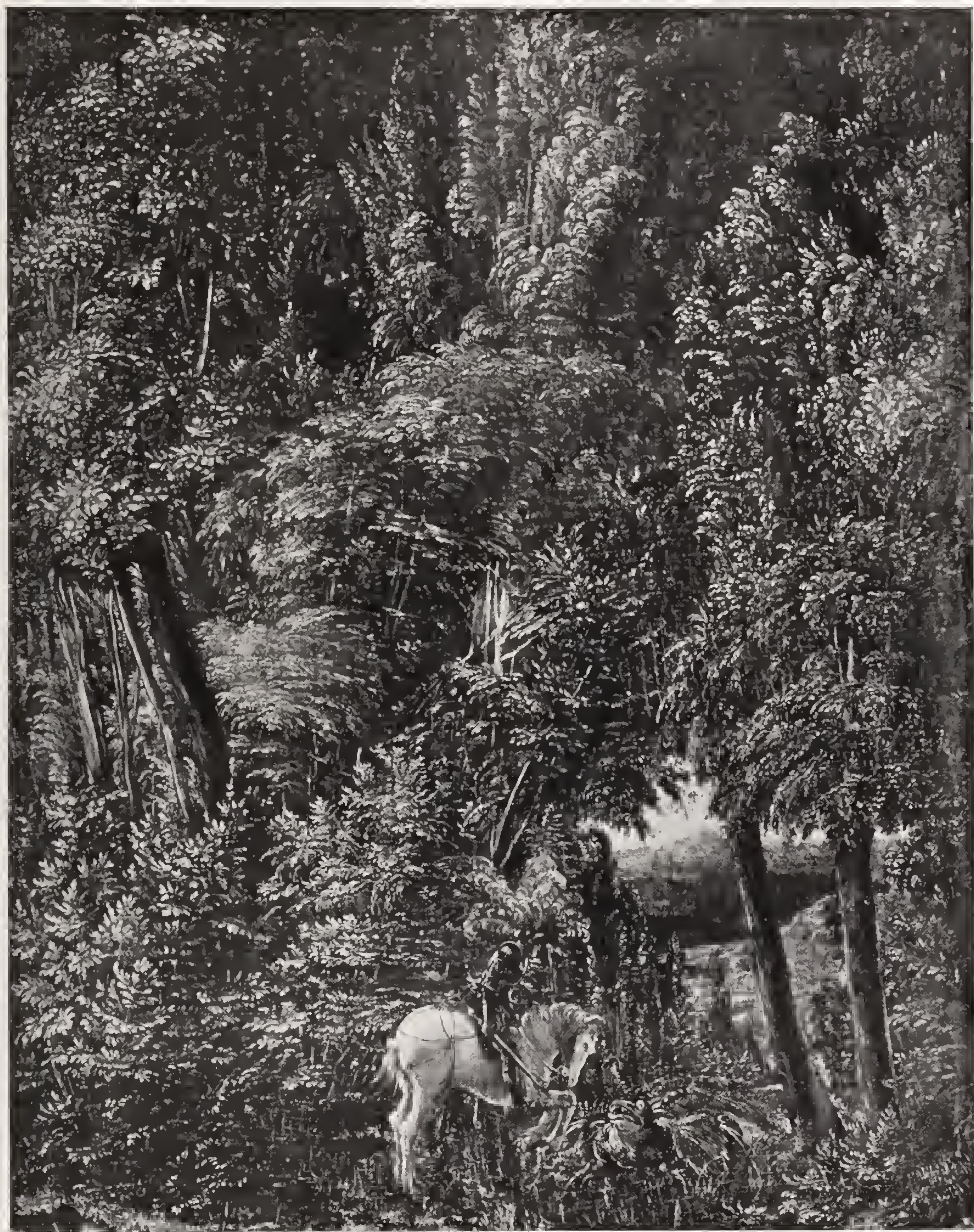
École danubienne. — Albrecht Altdorfer (1480-1538), le « petit Albert » comme l'appellent les vieux auteurs, se rattache à l'École d'Albert Dürer par un lien beaucoup plus lâche qu'Hans de Kulmbach et que les frères Beham. M. Friedländer a démontré que ce petit maître bavarois a subi beaucoup moins qu'on ne le croyait l'influence de l'École de Nuremberg

Altdorfer se rattache en réalité à l'École locale de Ratisbonne, qui avait produit au XVe siècle le célèbre miniaturiste Berthold Furtmeyer. Le premier, il transpose dans le tableau de chevalet les finesses de la miniature. Il en emprunte même le format. Il ne travaille pas pour les nefs d'églises, mais pour les cabinets d'amateurs. Coloriste et paysagiste, Altdorfer est, avec maître Wolf Huber de Passau, le représentant le plus typique de ce style danubien (*Donaustil*), issu de la miniature, qui s'oppose au style plastique et monumental de Dürer.

Le fait le plus important de sa biographie, c'est qu'il exerça concurremment avec son métier de peintre, les fonctions d'architecte de la ville de Ratisbonne. Ainsi s'explique le rôle prépondérant et presque démesuré que les architectures jouent dans ses tableaux. Ces préoccupations d'architecte s'affirment dans un de ses premiers tableaux : la *Sainte Famille à la fontaine* (1510) du Musée de Berlin. C'est un *ex-voto* du peintre lui-même à la Sainte Vierge. Près d'une magnifique fontaine de style Renaissance, la Vierge est assise avec l'Enfant nu dans ses bras : des angelots barbotent dans l'eau de la vasque. Des fautes grossières de dessin et de perspective sont compensées par le charme d'un paysage baigné de lumière et la fraîcheur d'un coloris blond et transparent.

La *Naissance de la Vierge*, de la Galerie d'Augsbourg (fig. 34), doit dater environ de 1520. Sous les voûtes d'une église gothique, sainte Anne vient d'accoucher dans son grand lit à courtines, et, tout en mangeant la soupe

que lui apporte une servante, elle regarde tendrement l'enfant que la sage-femme emmaillote après le bain. Une ronde aérienne d'anges aux ailes diaprées se déroule joyeusement autour des piliers de la nef, tandis qu'au



Phot. Hanfstängl

Fig. 55. — Albrecht Altdorfer : Paysage avec saint Georges et le dragon.
(Munich. Pinacothèque.)

centre de la farandole un ange thuriféraire balance une cassolette d'encens.

M. Hildebrandt a émis l'hypothèse très vraisemblable d'un voyage en Italie, qui se placerait entre 1520 et 1525 et expliquerait le caractère nettement vénitien que prennent, à partir de cette date, les « fabriques »

d'Altdorfer. Dans son tableau de *Suzanne au bain* (1526), à la Pinacothèque de Munich, il dresse, sur une haute terrasse dominant les verdures d'un parc, un magnifique palais Renaissance en mosaïque de marbre, dont les galeries à arcades s'inspirent visiblement du *palazzo* Vendramin.

Trois ans plus tard, en 1529, il achevait son grand tableau de la *Bataille d'Arbèles*, qui fait partie d'un cycle de tableaux d'histoire commandés par le duc Guillaume IV de Bavière : c'est une de ses œuvres capitales. Dans un vaste panorama de montagnes, il entasse plusieurs centaines de combattants microscopiques qui luttent aux premières lueurs de l'aube. Le soleil se lève derrière le camp grec, tandis que la lune pâlissante éclaire la fuite éperdue des Perses. Altdorfer réussit à rendre la lumière indécise de l'aube qui éclaire les tentes blanches de l'armée d'Alexandre, colore de reflets rougeâtres les créneaux d'un château fort et baigne les fonds dans une ombre transparente : il fait passer des nuages légers dans un ciel mouvant.

Les ciels et les feuillages, la vibration des rayons lumineux, les effets de pénombre et de crépuscule l'intéressent plus que les scènes de la mythologie ou de la Bible. Dans un petit tableau de la Pinacothèque de Munich, il ose, le premier, peindre un paysage pur, sans figures, où, sous un ciel d'un bleu profond, un petit sentier serpente entre les sapins vers un lac encadré de montagnes bleuâtres. Dürer avait déjà peint à l'aquarelle d'admirables études de paysage, mais ce n'étaient que des études. Le petit tableau d'Altdorfer marque donc une étape décisive dans l'histoire du paysage, définitivement affranchi.

En somme, le peintre-architecte de Ratisbonne n'a pas eu seulement le mérite d'être un vrai peintre dans un pays de graveurs[1]; il a frayé la voie à deux genres nouveaux qui allaient s'épanouir au XVIIe siècle : le tableau d'architecture et la peinture de paysage.

Lucas Cranach (1472-1553). — Bien que la renommée de Lucas Cranach égale celle des plus grands maîtres allemands, il n'est en réalité qu'un petit maître qui a subi presque aussi profondément qu'Albrecht Altdorfer l'influence de l'École danubienne. Sa popularité s'explique moins par la qualité de son œuvre que parce qu'il fut l'ami de Luther et « le peintre de la Réforme ».

La plupart des tableaux d'après lesquels on le juge sont des œuvres d'atelier, appartenant à sa période de vieillesse, et il est malaisé de faire le départ entre le maître et ses collaborateurs, qui imitent le plus pos-

1. Dans son œuvre gravé, Altdorfer reste essentiellement un coloriste. Son *Saint Jérôme dans sa grotte* est remarquable par la délicatesse des dégradations de lumière. Il porta la gravure en couleurs à un haut degré de perfection : l'impression en couleurs de sa gravure la plus célèbre, la *Belle Vierge de Ratisbonne*, ne nécessita pas moins de sept planches diversement colorées.

sible sa manière. Nous possédons environ 20 tableaux de sa meilleure période, tandis que nous avons 500 tableaux du vieux Cranach, de ses deux fils ou de son atelier. Bien que Cranach ait eu de son temps la réputation d'être le plus expéditif des peintres (*pictor celerrimus*), il est difficile d'admettre que ce *Luca fa presto* de la peinture allemande ait exécuté lui-même les centaines de tableaux qui usurpent son nom dans les musées. L'Exposition rétrospective de Dresde en 1899 a montré la nécessité d'un travail de discrimination que M. Flechsig a poursuivi dans ses Études critiques. Sa conclusion est qu'il faut restituer à Hans Cranach, fils aîné de Lucas, un très grand nombre de tableaux qui figurent, dans les Musées, sous le nom de Cranach le Vieux. Le nom de Cranach désigne donc une dynastie d'artistes, une œuvre collective et une tradition d'atelier plutôt qu'une personnalité bien définie.



Phot. Stœdtner.

Fig. 56. — Lucas Cranach : La Crucifixion (de 1503). (Munich. Pinacothèque.)

Bien que Lucas Cranach ait passé presque toute sa vie au service des Électeurs de Saxe, il appartient par sa naissance à l'École de Franconie. Il est né en 1472, un an seulement après Dürer, dans la petite ville de Kronach, qui dépendait de l'évêché de Bamberg. C'est le nom de sa ville natale qui, selon une coutume très répandue à cette époque, devint son nom de famille. Il écrit lui-même son nom avec un C, bien que l'orthographe régulière soit Kranach. A l'exemple des humanistes, qui aimaient latiniser leurs noms, il s'intitule parfois Chronus. On suppose qu'il fit son apprentissage dans l'atelier de son père, qui exerçait le métier de peintre. Mais sur les trente premières années de sa vie, nous ne pouvons faire que des conjectures. Les premières gravures sur bois qu'on connaisse de lui sont de 1502.

A partir de ce moment nous pouvons reconstituer son évolution. Au lieu de faire comme Dürer le voyage d'Italie, il descend en 1503 la vallée du Danube jusqu'en Autriche. C'est pendant son séjour à Vienne qu'il fit le portrait du Dr Stephan Reuss, recteur de l'Université (Musée germanique). Ses premières œuvres, dont la parenté avec Wolf Huber et Altdorfer est frappante, attestent la connaissance des miniaturistes de Ratisbonne. Sa *Crucifixion* de 1503 (Pinacothèque de Munich) passe même avec raison pour un des chefs-d'œuvre du style danubien (fig. 56). Le Christ, dont la tête couronnée d'épines se détache sur un ciel d'orage, les larrons livides et sanglants, la Vierge douloureuse soutenue par saint Jean forment un groupe dramatique et pittoresque.

Le *Repos en Égypte* (1504), qui a été récemment acquis par le Musée de Berlin, est devenu très rapidement une des œuvres les plus populaires de l'art allemand. C'est le premier tableau signé de Cranach et le plus charmant. Il est exactement de la même année que l'*Adoration des Mages* de Dürer. Au milieu d'un paysage montagneux, auquel les ramures moussues des sapins et le feuillage léger d'un bouleau grêle donnent un caractère septentrional, les fugitifs ont fait halte sur le gazon fleuri, au bord d'une source. La Vierge en robe pourpre, aux longs cheveux blonds dénoués, tient dans ses bras l'Enfant nu, tandis que Joseph debout, un peu en arrière, découvre sa tête chauve d'honnête artisan. Un essaim de petits anges musiciens s'est blotti aux pieds de l'Enfant Jésus qui joue avec des putti nus aux ailes diaprées : l'un lui offre des fraises, un autre accourt avec un perroquet vert qu'il tient par les ailes. Le charme de cette idylle est encore rehaussé par un coloris qui, sans être raffiné, est d'une exquise fraîcheur. Le rouge vif des draperies éclate, comme une joyeuse fanfare, sur le vert profond des gazons et des feuillages; les couleurs appliquées par couches minces et lisses ont la consistance et l'éclat de l'émail. Cranach a repris plus tard ce thème du Repos en Égypte avec un essaim de petits anges, dans une admirable gravure sur bois qui n'est pas indigne du tableau de Berlin.

En 1504, Cranach se fixe à Wittenberg, à la cour des Électeurs de Saxe. L'Électeur Frédéric le Sage, son frère Jean le Constant et leur successeur Jean-Frédéric le Magnanime, qui devait payer de la perte de ses États et de la dignité électorale son attachement à la Réforme, trouvèrent en lui le plus fidèle des serviteurs. Wittenberg n'est plus aujourd'hui qu'une ville somnolente et déchue : au commencement du XVIe siècle, cette petite résidence, située à l'extrême limite de la civilisation allemande, était une des capitales artistiques et religieuses de l'Allemagne. L'Université, fondée en 1502, était un centre d'humanisme. Luther, qui devait donner le signal de la Réforme en affichant ses fameuses thèses à la porte de l'église du château, y enseignait la théo-

logie. L'Électeur Frédéric le Sage, qui lui donna asile, après la Diète de Worms, dans son château de la Wartburg, n'était pas seulement le



Phot. Hanfstängl.

Fig. 57. — Lucas Cranach : Le Repos en Égypte.
(Musée de Berlin.)

patron de la Réforme : il était aussi le plus libéral des Mécènes. Non content de commander à Dürer plusieurs tableaux, il attira à Wittenberg toute une colonie d'artistes, entre autres le peintre vénitien Jacopo de Barbari et le sculpteur Conrad Meit de Worms.

Un pareil milieu ne pouvait être que très favorable au développement de Cranach. Nous n'avons malheureusement rien conservé des fresques qu'il fut chargé de peindre, à cette époque, dans les châteaux électoraux. Mais son triptyque du *Mariage de sainte Catherine*, à la Maison Gothique de Wörlitz (1508), sa grande *Vénus* du Musée de l'Ermitage (1509), prouvent qu'il élargit sa manière et se dégage peu à peu de l'influence des miniaturistes.

La mission aux Pays-Bas, dont il fut chargé en 1508 par l'Électeur Frédéric le Sage « pour faire montre de son talent » devant l'empereur Maximilien, le met en rapport avec les Romanistes flamands. Douze ans avant Dürer, il connut à Anvers Quentin Metsys et Jean Mabuse. Cette double influence se retrouve dans un grand triptyque de la *Famille de la Vierge*, dont on ignorait encore l'existence lors de l'Exposition de Dresde et que le Musée Stædel de Francfort a eu la bonne fortune d'acquérir. Par une exception unique, l'œuvre est signée en toutes lettres : *Lucas Chronus faciebat*; elle est datée de 1509, c'est-à-dire de l'année où Quentin Metsys traitait le même sujet dans son triptyque de la *Légende de sainte Anne* du Musée de Bruxelles. L'italianisme conventionnel des figures, le coloris froid, sont peut-être imputables à l'influence de Mabuse : mais la symétrie raide de la composition tient évidemment à la nature même du « Sippenaltar », qui n'est qu'un arbre généalogique où survit la tradition des arbres de Jessé.

Cette période d'expériences et de tâtonnements, que des recherches récentes ont mise en lumière, est la plus intéressante de la vie de Cranach. Malheureusement, à partir de 1510, son style se fige dans la routine; il se fait aider de plus en plus par ses deux fils et ses nombreux apprentis. L'Électeur de Saxe le charge de lui livrer d'un coup soixante portraits. Son atelier devient une fabrique.

En 1519, Cranach, qui était un des plus riches bourgeois de Wittenberg, est nommé membre du Conseil : à deux reprises, en 1537 et en 1540, il est élu bourgmestre. Il acquiert une pharmacie « avec le privilège exclusif de vendre du vin doux et des épices ». Il dirige une imprimerie d'où sortent quantité d'écrits luthériens.

Son monogramme ne peut pas nous aider à discerner ses œuvres authentiques : car il se retrouve sur les œuvres de ses fils et même de ses apprentis. Il a varié à plusieurs reprises et ne sert qu'à dater les tableaux sortis de l'atelier. De 1504, époque à laquelle il commence à signer ses tableaux, jusqu'en 1508, Cranach signe avec ses deux initiales L. C., entrelacées ou juxtaposées. En 1508, l'Électeur de Saxe lui confère des armoiries qui consistent « en un dragon noir avec deux ailes de chauve-souris sur le dos, une couronne rouge sur le chef et dans la gueule un petit anneau d'or avec un rubis ». Dès lors, Cranach se servira du dragon

comme d'un sceau : de 1509 à 1537, le dragon porte des ailes érigées de chauve-souris, et à partir de 1537, année de la mort de son fils Hans à Bologne, des ailes repliées d'oiseau.

De 1520 à 1537, Hans Cranach semble avoir joué un rôle prépondérant dans l'atelier paternel. C'est à lui que M. Flechsig attribue un groupe de tableaux très controversés, commandés par le cardinal de Brandebourg pour la collégiale de Halle, qui tiennent à la fois de Cranach et de Grünewald et qu'on avait réunis provisoirement sous le nom du *Pseudo-Grünewald*.



Phot. Bruckmann.

Fig. 58. — Lucas Cranach : Vénus.
(Francfort. Musée Stædel.)

Wittenberg était à la fois la ville des Humanistes et la ville des Réformateurs ; pour complaire à cette double clientèle, l'atelier Cranach offre aux uns des nudités mythologiques exécutés à la douzaine, et aux autres des images de piété protestantes. Les petits tableaux d'une mythologie égrillarde qu'on trouve en si grande abondance dans les Musées allemands passent pour des Lucas Cranach typiques. Tous ces tableaux portent en réalité la marque de Hans Cranach, qui était en contact étroit avec les humanistes.

Le type féminin de l'atelier Cranach est très singulier. La Vénus du Musée Stædel de Francfort (1532) en est peut-être l'exemplaire le plus typique. C'est une petite poupée d'ivoire au corps étrangement contourné, aux membres grêles, au ventre bombé et aux seins menus ; les yeux bridés et retroussés vers les tempes sont ceux d'une geisha germanique. Le costume de ces nymphes se compose d'un voile de gaze transparente, d'un collier d'or et parfois d'une barrette en velours rouge qui ressemble à un chapeau de cardinal. Malgré ces accessoires piquants, ces nudités sont plus comiques que troublantes. Il semble qu'il y ait incompatibilité radicale entre l'art germanique et le paganisme de la Renaissance italienne. On a supposé que les Cranach ont emprunté ce type féminin aux sculpteurs sur bois, qui l'auraient reçu eux-mêmes des ivoiriers français du XIV[e] siècle. Cette filiation est fort pos-

sible : en tout cas il est visible qu'ils n'ont jamais étudié le modèle vivant.

Une autre spécialité de l'atelier Cranach est l'imagerie protestante. Lucas Cranach devient à la fin de sa vie le peintre attitré de la Réforme. Tandis que son ami Martin Luther défend héroïquement sa doctrine par la parole et par la plume, il fait à ses côtés de la propagande par l'image. Son officine répand dans l'Allemagne protestante d'innombrables effigies du Réformateur, de sa femme Catherine de Bora, de Melanchton et de Frédéric le Sage. En même temps il édite à plusieurs exemplaires de petits tableaux édifiants : *Laissez venir à moi les petits enfants*, la *Femme adultère devant le Christ*, dont le caractère didactique et le bariolage criard assurent le succès. La valeur artistique de cette production est très faible. Ce peintre des Réformateurs ne nous a pas laissé un seul portrait vivant de Luther et de Melanchton, et ses paraboles luthériennes sont loin d'avoir le charme de ses Madones catholiques. On a fait passer pendant longtemps le grand retable protestant de l'église de Weimar, qui représente l'*Allégorie de la Chute et de la Rédemption*, pour le testament artistique et religieux de Lucas Cranach, le pendant des Apôtres de Dürer : mais ce triptyque d'un coloris terne est en majeure partie l'œuvre de Cranach le Jeune, qui l'acheva après la mort de son père en 1555.

Les Cranach ont fait école dans toute l'Allemagne protestante, notamment en Silésie et en Prusse, dans la région transelbienne, où l'on voit dès lors, dans les tableaux votifs ou les épitaphes, les légendes de saints remplacées par des motifs protestants tels que l'opposition de la Loi et de la Grâce, du Péché originel et de la Rédemption, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Toute cette imagerie religieuse froide et pédantesque dérive des Cranach.

Malgré cette popularité, Lucas Cranach ne mérite pas d'être placé sur le même rang que les trois protagonistes de la Renaissance allemande ; il n'a ni la richesse d'invention de Dürer, ni le génie de portraitiste d'Holbein, ni les dons de coloriste de Grünewald. Son imagination est vulgaire, son dessin mou, son coloris brutal. Bien qu'il ait vécu jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, il reste étranger à l'esprit de la Renaissance. Il n'a pas conscience de la dignité de son art. Ce peintre apothicaire est de même race que le cordonnier poète de Nuremberg : c'est le Hans Sachs de la peinture.

Mathias Grünewald (vers 1485-1530). — Mathias Grünewald, le plus grand coloriste de l'École allemande, longtemps méconnu, n'a été réhabilité et glorifié, comme il le mérite, que depuis quelques années. Nous ne savons presque rien de sa vie. Il est né vers 1485, probablement à Aschaffenbourg, près de Francfort ; car les documents le désignent sous le nom de « Matthias von Aschaffenburg ». Il fut l'élève d'Holbein

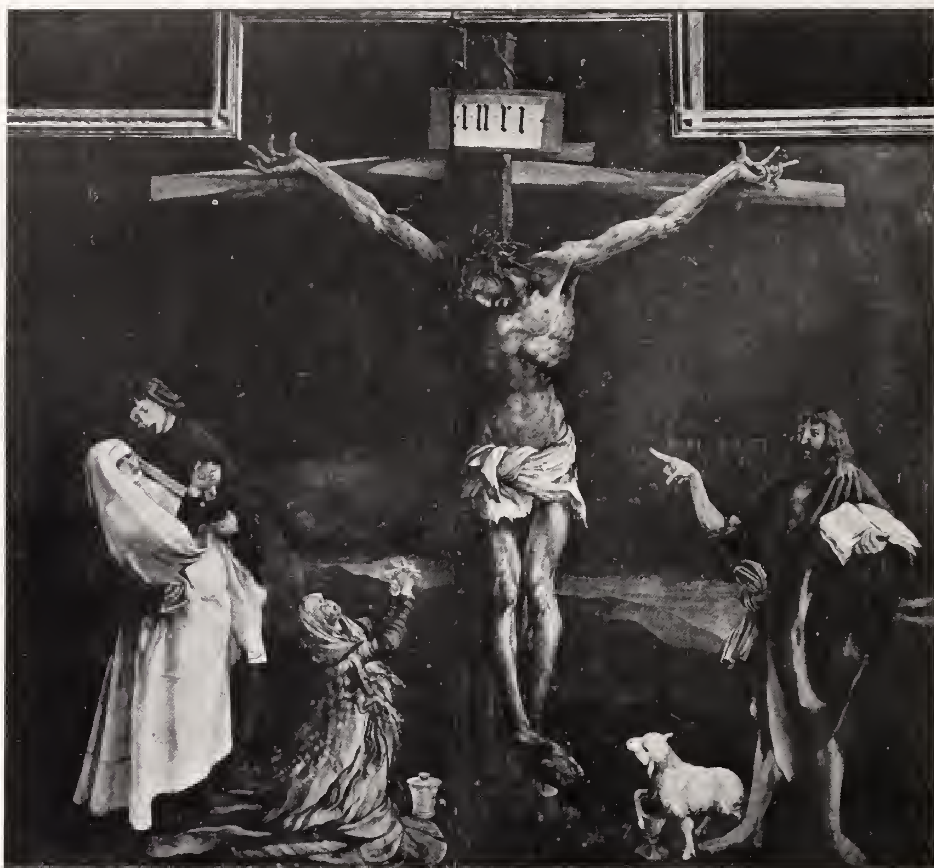
le Vieux, dont il a connu le cycle de la Passion à Francfort. Joachim Sandrart, le peintre biographe du xviie siècle, qui l'appelle « le Corrège allemand », le représente comme ayant vécu à Mayence « solitaire et mélancolique ». Il ne semble pas avoir été très réputé de son vivant, car il ne reçut aucune commande de l'empereur Maximilien et ne travailla que dans un rayon très restreint, pour l'abbaye d'Isenheim, près de Colmar, et surtout pour l'archevêque de Mayence, Albert de Brandebourg. Des panégyristes trop zélés ont essayé d'enrichir le catalogue de ses œuvres de toute une série de tableaux disparates. M. H.-A. Schmid, dont les études critiques sur Grünewald font autorité, rejette comme apocryphes le *retable de saint Dominique* de Darmstadt, la *Tentation de saint Antoine* de Cologne et le *Jugement dernier* du Musée germanique de Nuremberg : il ne reconnaît comme authentiques que sept ou huit œuvres dont il s'est efforcé d'établir la chronologie. Les autres tableaux signalés par Sandrart à la cathédrale de Mayence ont disparu pendant la guerre de Trente ans.

La première œuvre connue de Grünewald est une *Dérision du Christ* de 1503, retrouvée tout récemment à l'Université de Munich : cette composition dramatique et encombrée, qui provient d'un cycle de la Passion, est tout à fait dans le style d'Holbein le Vieux. La petite *Crucifixion* de Bâle, première esquisse d'un thème douloureux que Grünewald devait reprendre plusieurs fois, date environ de 1505. Les figures en grisaille de *saint Cyriaque* et de *saint Laurent*, au Musée historique de Francfort, faisaient partie selon toute apparence du grand retable Heller de l'église des Dominicains, peint par Dürer en 1509. L'*autel d'Isenheim* se place entre 1510 et 1514. Du retable de 1519, qui ornait jadis la chapelle de Sainte-Marie-des-Neiges de la collégiale d'Aschaffenbourg, il ne reste que deux fragments : la *Madone* récemment découverte à Stuppach et, au Musée de Fribourg, un volet représentant la *Fondation de Sainte-Marie-Majeure*. A la dernière période de la vie de Grünewald appartiendraient la *Crucifixion* et le *Portement de croix* de Carlsruhe (vers 1522), et l'*Entretien de saint Érasme et de saint Maurice* (1525) de la Pinacothèque de Munich.

C'est à Colmar, dans la vieille église désaffectée du couvent mystique des Dominicaines d'Unterlinden, qu'il faut aller chercher le plus grand chef-d'œuvre pictural de Grünewald et de l'art allemand. Ce retable grandiose, dont le Musée de Colmar a hérité à la Révolution, fut commandé par l'abbé sicilien Guido Guersi (1490-1516) pour le Préceptorat des Antonites d'Isenheim, célèbre abbaye vosgienne pour laquelle avaient déjà travaillé Martin Schongauer et Holbein le Vieux.

Le retable d'Isenheim est un *Wandelaltar* ou « retable à transformations », dont les parties peintes et sculptées pouvaient être montrées aux fidèles dans différentes combinaisons, suivant les fêtes de l'Église.

D'après la reconstruction qu'en a proposée M. Schmid, il comprenait une paire de volets fixes représentant saint Antoine et saint Sébastien, et deux paires de volets mobiles peints sur les deux faces qui se rabattaient sur le coffre orné de statues en bois doré. Le retable fermé présentait un spectacle de douleur : le Christ se dressait sur la croix, et sur la prédelle son cadavre s'allongeait près d'un sarcophage. — Les jours de



Phot Bruckmann.

Fig. 59. — Mathias Grünewald : Le Christ en croix. Panneau du retable d'Isenheim. (Musée de Colmar.)

fête de la Vierge, on ouvrait la première paire de volets, et les fidèles voyaient apparaître le mystère joyeux de la Nativité entre l'Annonciation et la Résurrection. — Enfin, lorsque venait la fête du patron des Antonites, on ouvrait entièrement le retable pour découvrir l'admirable statue de saint Antoine, trônant majestueusement entre saint Augustin et saint Jérôme : ces sculptures s'encadraient entre des volets peints représentant deux épisodes de sa légende : sa Tentation par les démons et sa Visite à saint Paul Ermite. Le retable présentait donc trois aspects : les Souffrances du Christ, les Joies de la Vierge, la Glorification de saint Antoine, qui se succédaient dans l'ordre des fêtes liturgiques.

Le Christ en croix est d'un réalisme effrayant. Son corps livide est ponctué de gouttes de sang, hérissé d'épines et d'échardes. Sa tête couronnée d'épines s'affaisse sur sa poitrine ; ses mains se crispent convulsivement et ses pieds rivés l'un sur l'autre ne sont plus qu'une masse informe de chair pourrie et tuméfiée. A droite de la croix, saint Jean l'Évangéliste soutient la Vierge, pâle comme une morte, et Madeleine à



Phot. Bruckmann.

Fig. 40. — Mathias Grünewald : Les Joies de la Vierge. Panneau du retable d'Isenheim. (Musée de Colmar.)

genoux se tord les mains dans un geste d'imploration douloureuse. A gauche, saint Jean Baptiste se dresse tout seul, impassible, le doigt levé d'un geste dogmatique, pour certifier l'accomplissement des prophéties. Les personnages se détachent sur un fond de paysage crépusculaire.

Le second « tableau », qui est consacré aux Joies de la Vierge, est une extraordinaire féerie. Rejetant les accessoires et les figurants habituels, Grünewald renouvelle le thème traditionnel de la Nativité. La Vierge blonde, en robe carminée, est assise toute seule dans un symbolique « hortus conclusus » fleuri de roses rouges, au milieu d'un paysage bleuâtre ; elle regarde avec une expression de béatitude l'Enfant nu qu'elle soulève tendrement dans ses bras. Dieu le Père du haut du

ciel projette sur sa tête auréolée une pluie de rayons safranés, où des essaims d'anges tourbillonnent comme des atomes dans un rayon de soleil. En face, dans une chapelle gothique que soutiennent de grêles colonnettes, des anges musiciens, aux ailes diaprées, jouent du théorbe et de la viole d'amour. Le motif rhénan de la « Madone au buisson de roses », amoureusement traité par Stephan Lochner et Martin Schongauer, atteint ici son point de perfection.



Phot. Bruckmann.

Fig. 41. — Mathias Grünewald : Saint Antoine et saint Paul Ermite. Volet de l'autel d'Isenheim. (Musée de Colmar.)

La Résurrection est une évocation encore plus saisissante. Le sépulcre s'ouvre et le Christ surgit au milieu d'un halo d'or en fusion. La lumière se déploie autour de lui en d'immenses orbes qui passent du jaune intense au pourpre et se dégradent dans le bleu foncé du ciel. Le suaire qu'il entraîne dans son sillage lumineux se nuance de lilas et se perd dans le noir indigo de l'ombre. L'ascension du Christ transfiguré, qui s'élève dans une mandorle fulgurante, a un accent de triomphe admirable. Ce corps glorieux, qui suggère l'idée de la divinité par la lumière surnaturelle qui émane de ses plaies, est digne de Rembrandt.

La légende de saint Antoine forme le troisième « tableau ». Dans la scène de la Tentation, Grünewald s'est complu à enchevêtrer comme des visions de cauchemar les corps fantastiques des démons qui se ruent sur l'ermite, que des anges viennent secourir. Dans un coin du tableau, un monstre pustuleux, au corps gangrené et marbré d'abcès, semble se tordre dans des convulsions ; comme l'Ordre des Antonites avait été fondé pour soigner le mal des ardents, il est probable que cette larve hideuse est un malade de l'hospice d'Isenheim atteint du mal des ardents ou feu de saint Antoine.

La Visite de saint Antoine à saint Paul Ermite, qui fait pendant à cette diablerie, est une idylle reposante. Les deux solitaires sont assis dans un « désert » romantique où les palmiers de la Légende dorée voisinent

avec les sapins des Vosges. Le coloris un peu assourdi de ce panneau est exquisement assorti au caractère de cette « santa conversazione ».

Sans avoir l'ampleur du polyptyque d'Isenheim, l'*Entretien de saint Érasme et de saint Maurice* qui formait le panneau central d'un retable com-



Fig. 42. — Hans Baldung Grien : Le Couronnement de la Vierge. Panneau central du retable de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau.

mandé en 1525 par le cardinal Albert de Brandebourg pour sa collégiale de Saint-Maurice à Halle, est une page magnifique. La même salle de la Pinacothèque de Munich réunit les Saints de Grünewald et les Apôtres de Dürer. Ce rapprochement fait éclater la supériorité de Grünewald comme coloriste. Son tableau est d'une incroyable richesse de nuances : toute la

gamme des rouges vibre à la fois, depuis le rouge violet jusqu'au rouge jaune qu'il obtient par des glacis sur un fond d'or. Par la richesse et la délicatesse du coloris, c'est un chef-d'œuvre sans égal dans l'École allemande.



Fig. 43. — Baldung Grien : La Fuite en Égypte. Volet du retable de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau.

Le génie outrancier et tumultueux de Grünewald déconcerte ceux qui sont enclins à juger toutes les œuvres d'art d'après le canon de la Renaissance italienne. Son style « baroque » s'oppose nettement au style classique de la Renaissance. S'il dessine des architectures ou des ornements, il reste fidèle aux formes contournées du gothique fleuri. Tandis que Dürer hésite entre la tradition gothique et l'appel de l'Italie, Grünewald reste fidèle à l'art national. Il est foncièrement germanique, en ce sens qu'il est plus préoccupé d'expression que de beauté formelle. Son tempérament l'emporte au delà des bornes du beau et du laid ; son naturalisme implacable ne recule pas devant l'horrible. Il n'a nul souci des proportions et juxtapose sans scrupule sur le même plan des figures d'échelle très différente. La réalité doit se plier aux exigences de sa sensibilité. Son imagination ardente de visionnaire est servie par des dons exceptionnels de coloriste. Dans un pays qui n'a guère produit que des dessinateurs et des graveurs, il est presque le seul qui mérite le nom de peintre.



Fig. 44. — Baldung Grien : La Nativité. Volet du retable de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau.

Par la chaîne ininterrompue de ses disciples : Uffenbach, Elsheimer, Lastman, Grünewald se relie à Rembrandt, le plus grand de tous les artistes germaniques, dont il est le génial précurseur.

Hans Baldung Grien (1480-1545). — Le Strasbourgeois Hans

Baldung est un artiste de même famille, mais de moindre envergure. Il fit son apprentissage dans l'atelier de Dürer et resta toute sa vie en relations étroites avec lui. A partir de 1589, il se fixe à Strasbourg où il acquiert le droit de bourgeoisie. Il ne quitta l'Alsace que de 1511 à 1516, pour exécuter à Fribourg-en-Brisgau son œuvre capitale : le *maître-autel de la cathédrale*. Il est probable qu'il a connu à cette époque Grünewald, qui travaillait sur l'autre rive du Rhin à son retable d'Isenheim.



Fig. 45. — Baldung Grien : La Volupté et la Mort.
(Musée de Bâle.)

Le retable de Notre-Dame de Fribourg, qui a eu la chance de n'être ni déplacé ni dépecé, représente le *Couronnement de la Vierge* à genoux sur des nuages entre Dieu le Père et Dieu le Fils, au milieu d'un essaim d'anges musiciens. Sur le revers des volets, Baldung a figuré quatre scènes de la Vie de la Vierge : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, et la *Fuite en Égypte* de la Sainte Famille, passant sous le cintre triomphal d'une branche de palmier que les anges inclinent. La hardiesse des effets de lumière rappelle Grünewald : dans la scène de la Nativité, par exemple, le visage de la Vierge est éclairé par les effluves lumineux qui émanent du corps de l'Enfant divin.

Baldung s'apparente surtout à Grünewald par son imagination exaltée et violente. Il associe volontiers la Volupté et la Mort. Dans ses deux allégories du Musée de Bâle (1517), inspirées par la Danse macabre, la Mort empoigne brutalement par les cheveux une belle gouge aux formes plantureuses et lui montre du doigt la tombe déjà creusée, ou, comme une goule avide, elle baise les lèvres fraîches d'une fille apeurée.

Mais son coloris est loin d'égaler celui du maître d'Isenheim. Il juxtapose brutalement les rouges et les verts francs sans se préoccuper des valeurs et de la perspective aérienne. C'est d'ailleurs à cause de sa prédilection pour le vert clair qui est la note dominante de ses tableaux qu'on l'a surnommé *Grien* ou *Grienhans* (le Vert). Il a produit un nombre considérable de cartons pour vitraux religieux ou héraldiques, et tel de ses

tableaux, comme l'*Adoration des Mages* du Musée de Berlin, est exactement enluminé comme un vitrail.

Baldung est de tous les artistes allemands celui qui a exercé la plus grande influence sur les peintres suisses du XVIe siècle. Les villes de la Suisse allemande ont eu de tout temps d'étroites relations avec Strasbourg, et l'École suisse est à bien des égards un simple prolongement de l'École alsacienne. Les deux petits maîtres suisses qui nous ont laissé la plus vive peinture de leur temps et de leur milieu, Urs Graf, de Soleure (1487-1530), et Nicolas Manuel Deutsch, de Berne (1484-1530), se sont plu tous les deux à peindre avec une verve congéniale à leurs modèles la vie brutale des lansquenets suisses. Urs Graf, qui émigra à Bâle, était lui-même un soldat d'aventure qui combattit à Marignan. Il reçut du Grand Conseil un avertissement « à cause de la vie dissolue qu'il menait ouvertement avec les ribaudes » et dut promettre que dorénavant « il ne battrait ni ne maltraiterait sa femme légitime ». Une de ses gravures les plus saisissantes représente deux lansquenets en compagnie d'une fille de joie, guettés par la Mort qui, comme une bête de proie, s'est juchée dans la fourche d'un arbre.



Phot. Höflinger.

Fig. 46. — Nicolas Manuel (dit Deutsch) : Le Jugement de Pâris.
(Musée de Bâle.)

Nicolas Manuel, surnommé Deutsch, mit sa verve de poète populaire au service de la Réforme et publia des satires virulentes contre la Papauté et le commerce des Indulgences. Il avait peint à fresque une Danse macabre dans le cloître des Dominicains de Berne (1515). Ses tableaux du Musée de Bâle : le *Jugement de Pâris* et la *Décollation de saint Jean*, rappellent à certains égards la manière des petits maîtres danubiens.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'influence italienne fait en Suisse de rapides progrès. Tobias Stimmer (1539-1583) décore à fresque, d'après des modèles vénitiens, la Maison du Chevalier à Schaffhouse. On



Phot Hanfstängl

GRÜNEWALD _ SAINT ERASME ET SAINT MAURICE
Musée de Munich

Librairie Armand Colin. Paris

admire au Musée de Bâle ses deux excellents portraits grandeur nature de Jacob Schwytzer et de sa femme (1564) : cette commère replète et mafflue, les mains croisées sur son tablier blanc, un trousseau de clefs à la ceinture, est une vivante incarnation de la bourgeoisie suisse à cette époque.

Hans Holbein le Jeune (1497-1543). — Holbein n'appartient à Augsbourg que par ses origines. Il quitte tout jeune sa ville natale pour aller gagner sa vie à Bâle, qui avait déjà, à l'époque du Concile, adopté le plus grand peintre souabe du xv[e] siècle : Conrad Witz.



Phot. Höflinger

Fig. 47. — Tobias Stimmer : Portrait d'Elisabeth Schwytzer. (Musée de Bâle.)

Admirablement située à l'un des carrefours de l'Europe, au point de croisement de l'art allemand et de l'art franco-bourguignon, Bâle était devenue de bonne heure un centre important. L'Université, fondée en 1462, était réputée pour l'indépendance de son enseignement et pour ses tendances réformatrices. Des dynasties d'imprimeurs célèbres, les Amerbach et les Froben, contribuaient puissamment à cet essor : car il leur fallait, non seulement de bons graveurs sur bois pour illustrer leurs publications, mais des humanistes experts pour corriger les textes anciens. « C'est le séjour le plus plaisant des Muses », déclare en 1516 l'érudit Érasme, qui était venu surveiller, dans l'officine d'Hans Froben, l'impression de ses ouvrages. Tel est le milieu très cultivé qui accueille Hans Holbein jusqu'à ce que le fanatisme iconoclaste de la Réforme l'oblige à chercher fortune en Angleterre.

C'est l'espoir de travailler pour les imprimeurs qui l'avait attiré à Bâle. Il entre d'abord dans l'atelier du peintre Hans Herbster, dont son frère Ambroise nous a laissé un charmant portrait (Musée de Bâle). Il accepte pour vivre les plus humbles besognes et peint à l'occasion un plateau de table (Zurich) ou l'enseigne à deux faces d'un maître d'école (Bâle). Mais il conquiert bientôt l'utile sympathie de l'imprimeur Hans Froben, qui lui commande des encadrements, des lettres ornées, des *ex-libris*. Il orne de spirituels dessins à la plume un exemplaire de l'*Encomium Moriæ* (Éloge de la Folie) qu'Érasme avait dédié à son ami Thomas Morus.

En 1517, il est appelé à Lucerne pour décorer à la mode d'Italie, avec des peintures en trompe-l'œil, la maison du bailli Jacob von Hertenstein. A-t-il franchi à cette époque le Gothard pour descendre en Italie? Aucun document ne nous en fournit la preuve. Mais il y a tout lieu de supposer qu'il fit, entre 1517 et 1519, un séjour à Côme et à Milan, et qu'il visita la Chartreuse de Pavie. A la différence de Dürer et de presque tous les peintres allemands qui se rendaient à Venise par la route du Brenner, c'est à Milan qu'Holbein aurait pris contact avec la Renaissance italienne. On ne pourrait guère s'expliquer autrement sa connaissance approfondie de l'architecture et de la peinture lombardes. L'arrangement de la *Cène* du Musée de Bâle rappelle nettement le *Çenacolo* de Santa Maria delle Grazie, de même que son portrait « sfumato » de Laïs Corinthiaca fait songer aux vierges de Luini.



Phot Hanfstängl.

Fig. 48. — Hans Holbein le Jeune : Préparation du portrait de William Warham, archevêque de Cantorbéry. (Bibliothèque de Windsor.)

Il eut aussi l'occasion de se familiariser avec la Renaissance française, en allant rejoindre, à Montpellier, son ami Boniface Amerbach. Ce voyage en France est attesté par les deux précieux dessins pastellés du Musée de Bâle qui représentent les statues orantes du duc Jean de Berry et de sa femme : Holbein les avait copiées en cours de route dans la Sainte-Chapelle de Bourges (voir t. III, p. 402.)

Dès les premiers portraits de sa période bâloise, il adopte une méthode de travail à laquelle il restera fidèle toute sa vie. Il procède exactement comme les portraitistes français du temps des Valois, qui étudiaient leurs modèles sur le vif en dessins minutieux à la pierre noire, rehaussés le plus souvent de craie blanche et de sanguine, et qui, à l'aide de ces « crayons », peignaient leurs portraits. Holbein commence par dessiner de merveilleuses préparations à la mine d'argent et à la sanguine, en marge desquelles il note pour son usage personnel les tons de la cheve-

lure, de la carnation, des vêtements; il reporte ensuite ses esquisses sur la toile. Ce procédé a l'avantage de ne pas fatiguer le modèle par d'interminables séances de pose pendant lesquelles ses traits se raidissent et se contractent involontairement; mais il n'est guère possible que des portraits patiemment recomposés de mémoire, à l'aide de notes, aient la fraîcheur des esquisses originales. De même que les pastels de La Tour sont inférieurs à ses « préparations », les portraits achevés d'Holbein sont moins vivants que ses admirables « crayons » d'après nature du Musée de Bâle et de la Bibliothèque de Windsor.

C'est par la force et la probité de son dessin qu'il s'impose dans le double portrait du bourgmestre Jacob Meyer et de sa femme (1516) L'arrangement de ces premiers portraits est très simple; le modèle est représenté en buste et de profil, c'est une simple silhouette qui se détache en vigueur sur un fond uni. Holbein compliquera plus tard ces arrangements; mais il n'ira pas plus loin dans l'art de résumer en quelques traits un habitus physique et un caractère moral. Le profil pensif de son ami Boniface Amerbach (1519), l'érudit collectionneur dont le cabinet a formé le fonds du Musée de Bâle, fait songer par la fermeté du dessin, le coloris chaud et ambré, aux portraits d'Antonello de Messine. Le Louvre possède le plus admirable exemplaire des portraits d'Érasme (1523), dont il existe des variantes à Longford Castle et à Bâle. Ce chef-d'œuvre (fig. 50), qui provient de la collection de Charles Ier, était destiné à Thomas Morus. On ne saurait oublier le profil austère de ce petit vieillard maigre et frileux, qui écrit dans son studio. Ses mains, prudentes et réfléchies, qui semblent peser la valeur des mots, sont aussi expressives que son visage parcheminé. Les études à la mine d'argent de la collection de dessins du Louvre prouvent qu'Holbein interrogeait les mains aussi minutieusement que les visages.



Phot. Höflinger.

Fig. 49. — Hans Holbein le Jeune : Portrait de Boniface Amerbach.

(Musée de Bâle.)

Holbein ne se spécialisera dans le portrait que du jour où il sera fixé à Londres et où les commandes de l'aristocratie anglaise suffiront à remplir son escarcelle. La bourgeoisie bâloise lui demande des fresques décoratives, des dessins d'ornement, des gravures sur bois et des tableaux religieux. Il se plie à toutes ces tâches avec une aisance souveraine et une magnifique indifférence.

L'ampleur et la liberté de son style, qui n'a plus rien de timide et de contraint, doivent beaucoup à l'habitude de décorer à fresque les façades des maisons, qui, de l'Italie, avait gagné la Suisse et l'Allemagne du Sud. Malheureusement, aucune des fresques décoratives d'Holbein n'a survécu, pas plus à Bâle qu'à Londres. C'est tout un côté de son talent, et non le moindre, qui nous échappe. Les esquisses conservées au Louvre et au Musée de Bâle laissent entrevoir un tempérament de décorateur comparable à Véronèse et à Rubens.



Fig. 50. — Hans Holbein le Jeune : Portrait d'Érasme. (Musée du Louvre.)

On oublie trop qu'Holbein a été aussi un admirable ornemaniste. Ses dessins d'ornement sont particulièrement nombreux au Musée de Bâle. L'industrie des vitraux armoriés était une spécialité de la Suisse allemande : c'est pourquoi à côté de modèles pour les orfèvres et les armuriers, il nous a laissé une très riche série de cartons de vitraux héraldiques dont l'écusson, laissé vide pour recevoir les armoiries de l'acheteur, est généralement soutenu par de beaux reîtres cambrés.

Les deux célèbres recueils de gravures sur bois de l'Ancien Testament et de la Danse Macabre qui furent édités à Lyon[1], dans l'officine des frères Trechsel, n'ont paru qu'en 1538 ; mais il est hors de doute que les dessins, si habilement gravés par le « tailleur de formes » Hans Lützelburger, ont été exécutés par Holbein avant son voyage à Londres, entre 1523 et 1526.

Les petites vignettes de l'Ancien Testament (*Historiarum Veteris Testamenti Icones*), qui font pendant au Nouveau Testament illustré par Dürer dans ses cycles gravés de la Passion, sont remarquables par la clarté, la simplicité, l'aisance du récit à la fois plein et concis. L'immense popularité des *Simulachres de la Mort* (*Imagines mortis*), qu'on

1. Lyon entretenait à cette époque d'étroites relations avec l'Allemagne et la Suisse. De nombreux marchands allemands s'y étaient établis, entre autres Johannes Kleberger de Nuremberg, beau-fils de Pirckheimer. La plupart des imprimeurs lyonnais étaient d'origine allemande.

désigne improprement sous le nom de Danse Macabre, a fait tort aux *Images de l'Ancien testament* : non que leur valeur d'art soit supérieure, mais ce sujet pathétique enfiévrait davantage les imaginations. Holbein renouvelle complètement ce thème médiéval d'origine française en le dépouillant de son caractère ascétique et didactique. Il l'a repris trois fois en l'amplifiant sans cesse : dans un dessin pour une *gaine de poignard*, dans le petit *Alphabet de la Mort*, et enfin dans les *Simulachres*, où il lui donne sa forme définitive. Ses vignettes, peut-être inspirées par un original français, le Livre d'heures de Simon Vostre (1512), ne sont plus des *Memento mori*, mais de petits tableaux de mœurs, où revivent dans le détail précis de leurs occupations et de leurs costumes toutes les classes de la société, depuis le pape jusqu'au manant. Pour surprendre les hommes sans leur donner l'éveil, la Mort, comédienne experte, se grime et se déguise : elle prend le masque d'un desservant pour s'approcher du prédicateur, s'arme d'une lance pour transpercer le chevalier empanaché, et, pour aiguillonner l'attelage du rustre qui laboure face au soleil levant, elle se métamorphose en valet de charrue. Les contemporains, qui reconnaissaient dans ces vignettes des allusions satiriques au pape Léon X, à l'empereur Maximilien, au roi François Ier, à la Guerre des Paysans, voyaient dans ces « Simulachres de la Mort » des simulacres de la vie.

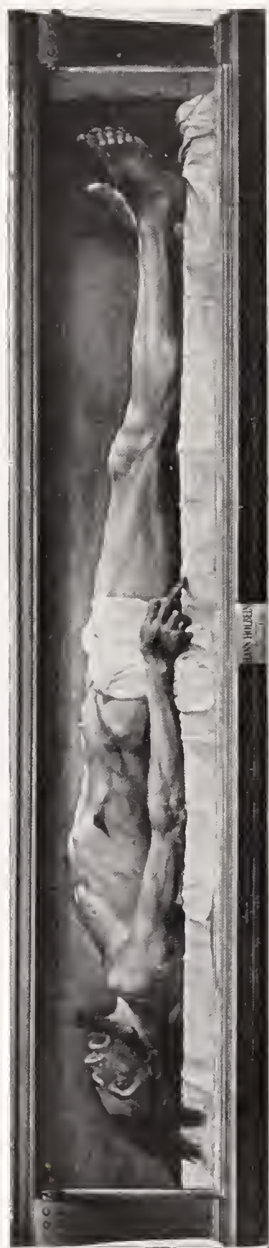


Phot Stœdtner

Fig. 51. — Hans Holbein le Jeune : Le Laboureur. Gravure sur bois.

Il ne faut pas chercher dans les œuvres d'Holbein la trace d'un profond sentiment religieux. Ce robuste ouvrier ignore les rêveries mystiques et peint indifféremment des madones, des courtisanes et des lansquenets. L'étonnant *Christ mort* (fig. 52) du Musée de Bâle (1521) fait penser à une leçon d'anatomie plutôt qu'à la Passion Ce cadavre de noyé qu'Holbein baptise « Jesus Nazarenus » est prêt pour la table de dissection : toute l'épouvante de la mort se lit dans son regard vitreux. Ce corps rigide, aux côtes bombées, est d'un réalisme aussi terrible que le Christ putréfié de Grüne-

wald. Il est probable que cette image sinistre de trépassé servait de prédelle à un retable de la Passion, qui a passé longtemps pour le chef-d'œuvre d'Holbein, mais qui est aujourd'hui entièrement repeint (Bâle). Les effets de clair-obscur qu'on devine sous ce bariolage se retrouvent dans le *Noli me tangere* d'Hampton Court.



Phot. Höflinger.

FIG. 52. — Hans Holbein le Jeune : Le Christ mort. (Musée de Bâle.)

La *Madone de Soleure* (1522), qui trône affaissée sous le poids de son manteau entre le chevalier saint Ours et l'évêque saint Martin, est comme la première ébauche de la célèbre *Madone du bourgmestre Meyer* (1526) qui existe en double exemplaire au Palais grand-ducal de Darmstadt et au Musée de Dresde. La réplique de Dresde a passé longtemps pour l'original : il est démontré, depuis l'Exposition de 1871 qui a permis la confrontation des deux Madones, que ce n'est qu'une copie enjolivée et édulcorée due à un peintre flamand du XVIIe siècle. Le bourgmestre catholique de Bâle fit peindre cet ex-voto en manière de protestation contre l'hérésie luthérienne, pour se mettre, lui et les siens, sous la protection de la sainte Vierge.

Malgré l'imploration fervente du bourgmestre Meyer, les querelles religieuses déchaînées par les progrès de la Réforme ne firent que s'envenimer. Bâle devenait inhabitable non seulement pour les catholiques, mais aussi pour les libres esprits et les artistes. Le fanatisme destructeur des iconoclastes était encouragé par la faiblesse du Grand Conseil qui faisait enlever les tableaux de toutes les églises. « Les arts ont froid en ce pays », soupirait Érasme désabusé. Dans sa détresse, Holbein se décida en 1526 à partir pour l'Angleterre, muni d'une recommandation pour Thomas Morus. Il était trop cosmopolite pour redouter l'exil et il se flattait de faire fortune dans un pays qui comptait un grand nombre de riches amateurs et pas un peintre de renom. Holbein est le premier des grands artistes que l'Angleterre emprunte au continent. Dès lors on ne le revit plus à Bâle qu'à de rares intervalles, en 1528 et en 1538 : l'Angleterre le garda jusqu'à sa mort. C'est à partir de ce moment que le

portrait prend la première place dans son œuvre. Il devient le peintre attitré de la société anglaise. Dès son arrivée à Londres il fut accueilli dans l'hospitalière « maison aux champs » que Thomas Morus, l'ami d'Érasme, s'était construit à Chelsea. La perte du grand tableau où il avait groupé toute la famille du chancelier est très regrettable, car ce « portrait de famille », dont l'esquisse annotée est conservée au Musée de Bâle, annonce les portraits collectifs et les tableaux de corporations de l'École hollandaise.

Sous l'influence des maîtres flamands, notamment de Quentin Metsys, Holbein enrichit sa conception du portrait. Un simple profil de médaille se détachant sur un fond uni ne lui suffit plus. Il cherche à varier les attitudes et complète le portrait par des accessoires empruntés à l'entourage familier du modèle, propres à révéler ses goûts ou à définir sa condition sociale.



Phot. Hanfstängl

Fig. 53. — Hans Holbein le Jeune : La Madone du bourgmestre Meyer.

(Palais grand-ducal de Darmstadt).

C'est à cette époque (1527) qu'il peint le masque rechigné et boudeur de l'archevêque de Cantorbéry, Guillaume Warham, qui existe en double exemplaire au Louvre et à Lambeth Palace, ainsi que le visage émacié de l'évêque de Rochester, John Fisher, dont les yeux tristes s'illuminent d'une foi ardente. Les préparations de ces portraits de prélats, à la Bibliothèque de Windsor, sont admirables (voir fig. 48). Le Louvre possède le vigoureux portrait de l'astronome Nicolas Kratzer (1520), et la Pinacothèque de Munich celui de sir Bryan Tuke, trésorier de Henri VIII, qui doit surtout sa popularité à la Mort, d'ailleurs surajoutée au XVIIe siècle, qui ricane derrière lui.

Holbein profita de la courte apparition qu'il fit à Bâle en 1528 pour peindre le portrait de sa femme et de ses deux enfants : chef-d'œuvre de vérité implacable (fig. 54). Cette matrone flétrie, aux petits yeux bridés, éraillés et mornes, n'était certes pas faite pour lui donner la nostalgie du foyer. Le Conseil essaya en vain de le retenir en lui confiant la

décoration de l'hôtel de ville; il préféra retourner à Londres en 1532[1].

Bien que sa réputation fût déjà grande, il n'eut pas accès du premier coup à la cour de Henri VIII. Les premières commandes lui vinrent de la guilde des marchands allemands du *Steelyard* de Londres, qui furent aussi accueillants pour lui que le Fondaco dei Tedeschi l'avait été pour Dürer à Venise. Non seulement ses compatriotes le chargèrent de décorer leur Salle des Fêtes de « triomphes » allégoriques dans le goût de Mantegna, mais ils lui commandèrent plusieurs portraits. Le plus beau de ces portraits d'Hanséates est celui de Jörg Gisze au Musée de Berlin (1532), représenté dans son comptoir, en train de décacheter une lettre. Sur sa table à écrire que fleurissent quelques œillets jaillissant d'un verre de Venise, il a son écritoire, son cachet, ses ciseaux; ses liasses de lettres et ses livres de comptes sont rangés à portée de sa main sur des étagères. Tous ces accessoires magistralement rendus expriment l'activité méthodique et méticuleuse de l'homme d'affaires. La peinture d'accessoires est peut-être poussée un peu trop loin dans le magnifique portrait des deux ambassadeurs français Jean de Dinteville et George de Selve, qui date de 1533 (National Gallery). C'est encore un Français que le sieur de Morette (Musée de Dresde), qui passa longtemps pour Ludovic le More du temps où ce magnifique tableau était attribué à Léonard de Vinci. La large carrure du personnage rappelle celle d'Henri VIII. Il est somptueusement vêtu d'un pourpoint de satin noir à crevés blancs et d'un manteau de fourrure; une chaîne d'or est passée autour de son cou; dans sa main gantée il tient un poignard damasquiné.



Phot. Höflinger

Fig. 54. — Hans Holbein le Jeune : Portrait de la femme et des enfants du peintre.
(Musée de Bâle.)

Petit à petit, Holbein se rapproche de la cour et, vers 1536, il entre au service du roi Henri VIII. Sur un document de cette époque il est qualifié de « servant to the King's Majesty ». Il est chargé de faire le portrait des

1. On trouvera plus loin, au chapitre de la peinture en Angleterre au XVI[e] siècle, la reproduction de deux des portraits de cette période.

reines ou des fiancées successives du roi Barbe Bleue. En 1537, il peint la douce et silencieuse Jane Seymour (Musée de Vienne). En 1538, il est envoyé à Bruxelles pour faire le portrait de Christine de Danemark, duchesse de Milan (National Gallery). L'année suivante, il allait portraiturer dans un château d'Allemagne Anne de Clèves, petite provinciale niaise, empesée et parée comme une idole qui n'ose pas bouger de peur de déranger les plis de sa robe en velours incarnadin (Louvre). Mais Holbein ne devait pas profiter longtemps de la faveur royale : il mourut prématurément de la peste en 1543.

Les portraits d'Holbein valent surtout par un dessin précis, serré, implacable, étonnamment sobre et incisif. Il faut admirer comme il convient la matière de ses tableaux, solide et brillante comme un émail, et l'harmonie délicate de sa palette; mais son coloris d'une distinction assez froide, où dominent des bleus, des gris et des verts un peu éteints, n'ajoute à ses dessins aucun surcroît de signification.

Il est le premier peintre allemand qui appartienne pleinement à la Renaissance : ce n'est pas, comme Dürer, un artiste de transition, partagé entre deux esthétiques contradictoires. Né à la fin du xve siècle à Augsbourg, dans la ville la plus imprégnée de culture italienne, il n'avait aucun effort à faire pour rejeter la tradition gothique et pour s'assimiler le style de la Renaissance. C'est par cette éducation que s'explique l'aisance souveraine de son art.

Aussi bien, rien ne trouble l'indifférence de ce robuste ouvrier. Les spéculations théoriques n'ont pour lui aucun attrait. Son intelligence froide et claire ne s'embarrasse pas d'idéologie ni de symboles. Nous ne possédons de lui ni un traité, ni un journal de voyage, ni même une lettre familière. Il est aussi réfractaire à la sentimentalité qu'à l'idéologie : il n'éprouve d'affection profonde ni pour son pays, ni pour sa famille qu'il abandonne sans regret. Aucune de ses œuvres n'est une confession personnelle. Cette objectivité froide est un des secrets de sa force. Il reflète, avec une étonnante impartialité, le caractère physique et moral de ses modèles, sans jamais les enjoliver, les ennoblir ou les dramatiser.

C'est un artiste cosmopolite qui échappe au cadre étroit des écoles provinciales. Véritable Européen, il a été adopté, dès son vivant, par l'étranger. Le génie plus âpre et plus spécifiquement germanique de Dürer et de Grünewald suppose une initiation préalable. Holbein peut être compris de tout le monde, parce qu'il parle une langue universelle. Les Allemands lui reprochent sa sécheresse de cœur, son « manque d'inquiétude ». Mais il possède en revanche les qualités latines d'aisance, de mesure et de goût qui font défaut à l'art national de l'Allemagne. Toutes les fois qu'il a fallu réagir contre les abus de la « peinture litté-

raire » qui sacrifie la technique à la pensée ou au sentiment, son influence a été un contrepoids salutaire.

Le portraitiste le plus remarquable que l'École d'Augsbourg ait produit après Holbein est Christophe Amberger (1500-1561), qui s'est formé sous l'influence de Burgkmair, de Titien et surtout de Paris Bordone dont le talent était particulièrement prisé par la bourgeoisie d'Augsbourg. Son dessin manque de rigueur et de précision : mais il séduit par un modelé délicat et un coloris chaud et ambré qui garde un reflet du soleil vénitien. Son petit portrait de l'empereur Charles-Quint (1532), dont le visage blême, les yeux atones d'un bleu très pâle, la lippe tombante expriment une infinie lassitude, est presque aussi éloquent que les effigies monumentales de Titien. Le portrait du cosmographe Sébastien Münster (1552), qui appartient également au Musée de Berlin, est une œuvre encore plus importante dans l'histoire du portrait allemand. L'expression sénile de la physionomie de ce vieillard, coiffé d'une barrette et emmitouflé dans sa pelisse, la lumière qui glisse sur ses joues et s'accroche aux poils rudes de son menton mal rasé, sont rendues de main de maître.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 55. — Christophe Amberger : Portrait de Sébastien Münster.

(Musée de Berlin.)

En dehors de ces portraits, Amberger a peint quelques tableaux religieux : le *Dombild* de la cathédrale d'Augsbourg (1554), qui représente la Madone entre les deux patrons de la ville, saint Ulrich et sainte Afra, et, à l'église Sainte-Anne, *le Christ avec les vierges sages et les vierges folles* (1560) : œuvre de vieillesse qui accuse des traces de maniérisme.

DE LA RÉFORME A LA GUERRE DE TRENTE ANS (1540-1620)

A partir de 1540, l'art allemand, si dru, si plein de sève, s'étiole et s'appauvrit. Les grands artistes meurent et sont remplacés par les petits maîtres. La Réforme, qui oblige Holbein à s'exiler, détourne les esprits des préoccupations artistiques. Elle ne réussit pas à créer en Allemagne, en dehors de l'imagerie protestante des Cranach, une peinture religieuse répondant à son idéal. L'art bourgeois est remplacé par un art de cour, sans attaches avec le peuple, qui ne reflète plus que le goût des hautes classes. La vie artistique se déplace et se concentre dans les résidences princières de l'Allemagne du Sud. Comme la culture de l'aristocratie est essentiellement cosmopolite, toutes les particularités provinciales s'effacent; les écoles locales disparaissent. C'est la même langue artistique, empruntée à l'Italie, qui est parlée d'un bout à l'autre de l'Allemagne. A la veille de la Guerre de Trente ans, l'Allemagne n'a plus d'écoles provinciales et elle est plus loin que jamais de posséder un art national. Les peintres essaient de se modeler sur les artistes étrangers dont s'entourent les princes allemands; ils s'expatrient en masse pour parfaire leur apprentissage à Venise et à Rome, où ils sont assez nombreux pour former une guilde; ils sacrifient leurs qualités natives pour s'assimiler l'art italien.

Ces épigones ne retrouvent tous leurs avantages que dans le portrait ; discipline excellente qui les arrache à l'imitation servile des maîtres. La ressemblance du modèle les ramène de force à l'observation de la réalité. Ainsi Christophe Schwarz d'Ingolstadt (1550-1597), qui n'est dans ses grands tableaux religieux qu'un médiocre imitateur du Tintoret, révèle un talent robuste dans son *Portrait de famille* de la Pinacothèque de Munich (fig. 56).

Hans Muelich (1516-1573) a peint des portraits corrects et solides ; mais il mérite surtout d'être connu à cause des miniatures dont il orna les Psaumes de la Pénitence d'Orlando de Lassus pour le duc de Bavière Albert V, qui était grand amateur de musique : c'est le dernier héritier des miniaturistes de Ratisbonne. Johann Rottenhammer (1564-1625), qui vint se fixer à Augsbourg après avoir étudié à Venise, a peint un grand nombre de tableaux bibliques ou mythologiques, d'un faire précieux, qui étaient recherchés par les amateurs même en France et en Angleterre.

Le seul de ces « Romanistes » allemands qui ait sa place marquée

dans l'histoire de l'art européen est Adam Elsheimer (1578-1610), « le peintre romain de nation allemande », que les Italiens appelaient Adamo Tedesco. Il était né à Francfort et avait fait son apprentissage chez un élève de Grünewald, Philippe Uffenbach. L'influence de son éducation dans ce milieu francfortois n'est pas négligeable. Mais il a passé ses années les plus fécondes à Rome, où il arriva au plus tard en 1600.

C'est un des créateurs du paysage historique à la manière de Poussin.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 56. — Christophe Schwarz : Portrait de famille.

(Munich, Pinacothèque.)

Dans des tableaux de très petit format, peints généralement sur cuivre, il combine des figures bibliques ou mythologiques avec des paysages dont il emprunte les motifs à la campagne romaine ou aux Monts Albains. Il a le goût des problèmes d'éclairage, qu'il complique comme à plaisir dans des paysages nocturnes. Il concentre habilement la lumière sur les objets principaux du tableau, laissant le reste noyé dans une ombre plus ou moins transparente. La *Fuite en Égypte* de la Pinacothèque de Munich, *Philémon et Baucis* du Musée de Dresde, le *Bon Samaritain* du Louvre séduisent par une exécution délicate, un coloris velouté, l'entente du clair-obscur et l'harmonie subtile des figures et des paysages.

Elsheimer est, à vrai dire, encore plus grand par son influence que par son talent. Il était à Rome le centre d'une véritable colonie d'artistes

allemands et néerlandais. Il y fit la connaissance de Rubens, qui possédait quatre tableaux de sa main. C'est surtout l'art hollandais qui lui est redevable. Bien qu'il n'ait jamais été en Hollande, M. Bode a cru devoir lui faire une place dans ses Études sur la peinture hollandaise. Et en effet l'influence profonde qu'il a exercée sur les « paysages arcadiens » de Cornelis Poelenburg et sur les deux maîtres de Rembrandt, Jacob van Swanenburg et Pieter Lastman, n'est pas son moindre titre de gloire.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 57. — Adam Elsheimer : Le bon Samaritain.
(Musée du Louvre.)

Ainsi toute la peinture allemande du siècle de la Réforme semble converger vers Rembrandt : le plus grand de tous les artistes germaniques. C'est la Hollande affranchie qui va créer au XVIIe siècle l'art bourgeois et protestant auquel aspirait l'Allemagne et que l'italianisme envahissant, les troubles de la Réforme et les dévastations de la Guerre de Trente ans l'empêchent de réaliser. Tous les chefs-d'œuvre de l'art allemand du XVIe siècle semblent la promesse et le prélude des chefs-d'œuvre plus parfaits de la peinture hollandaise. La gravure de Saint Jérôme de Dürer; la Résurrection du retable d'Isenheim, de Grünewald; le portrait de la famille Morus, d'Holbein; les paysages d'Altdorfer et d'Elsheimer, posent et amorcent des problèmes dont Rembrandt, Frans Hals, Pieter de Hooch et Ruysdaël découvriront la solution.

En somme, la peinture allemande, du xv[e] au xvii[e] siècle, ne prend tout son sens que si on la rattache à l'histoire de la peinture aux Pays-Bas, qui est à la fois l'origine et le terme de son évolution. Les influences italiennes qu'elle a subies à plusieurs reprises n'ont pas réussi à la détourner de sa voie et à la désorbiter. Elle part de Roger de la Pasture pour aboutir à Rembrandt.

BIBLIOGRAPHIE

LA PEINTURE ALLEMANDE

I. **Ouvrages généraux.** — 1) ***Sur la peinture.*** — Woltmann-Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, 1879. — Reber, *Geschichte der Malerei*, 1894. — Muther, *Geschichte der Malerei*, 5 vol., Leipzig, 1910. — Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*. Berlin, 1890. — Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Iéna, 1910. — L. Réau, *Les Primitifs allemands*, Paris, 1910.

2) ***Sur la gravure.*** — Lützow (K. von), *Geschichte des deutschen Kupferstichs*, Berlin, 1891. — Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois*, Leipzig, 1891. — Muther, *Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten*, Munich, 1893. — Lippmann. *Der Kupferstich*, Berlin, 1905. — Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten*, Berlin, 1905. — Rosenthal, *La gravure*, Paris, 1909. — Publications de la *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Vienne) et de la *Graphische Gesellschaft* (Berlin).

II. **Monographies.** — De nombreuses monographies relatives à des artistes allemands ont paru dans les collections suivantes : *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Strasbourg; *Kunstgeschichtliche Monographien*. Leipzig; *Künstlermonographien* (Knackfuss), Bielefeld; *Die Kunst* (Muther). Berlin; *Les Maîtres de l'Art*, Paris; *Les Grands Artistes*, Paris.

1. LES ÉCOLES DE LA FIN DU XV[e] SIÈCLE

1. ***Allemagne du Nord*** : A. **École de Westphalie.** — Ehrenberg, Collection des *Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte*. — Nordhoff, *Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen*, Bonn, 1873. — Koch, *Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der 2[en] Hälfte des xv[en] Jahrhunderts*, Münster, 1899.

B. **École de Cologne.** — Merlo, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, nouv. éd. par Firmenich-Richartz, Düsseldorf, 1895. — Scheibler, *Die hervorragendsten Meister und Werke der Kölner Malerschule*, Bonn, 1880. — Scheibler et Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule* (avec atlas de 131 héliogr.), Lübeck, 1902. — Firmenich-Richartz, *Barth. Bruyn und seine Schule*, Leipzig, 1891. — Clemen, *Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf*, Leipzig, 1903. — Clemen et Firmenich-Richartz, *Meisterwerke westdeutscher Malerei*, Munich, 1905.

2. ***Allemagne du Sud*** : A. **École de Nuremberg.** — Gümbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte, *Repert.* 1905-1907. — Thode, *Die Malerschule von Nürnberg im 14[en] und 15[en] Jahrhundert*, Francfort, 1891. — Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Strasbourg, 1908. — Rauch, *Die Trauts*, Strasbourg, 1907.

B. **Écoles souabes** : a) École du Haut-Rhin : Schmarsow, *Die oberrheinische Malerei*, Leipzig, 1903. — Geisberg. *Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S.*, Leipzig, 1909. — Albert. *Der Meister E. S.*, Strasbourg, 1911. — Amand Durand, *Œuvre de Martin Schongauer*, Paris, 1881. — Wurzbach, *Martin Schongauer*. Vienne, 1880. — Bach, *Schongauerstudien*, Berlin, 1895. — Wendland, *Martin Schongauer als Kupferstecher*. Berlin, 1907. — Girodie, Martin Schongauer. *Maîtres de l'Art*, Paris, 1911. — Essenwein, *Mittelalterliches Hausbuch*, Francfort, 1887. — E. Flechsig. Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt. *Monatssh. für K. W.* 1911. — Lehrs, *Der Meister des Amsterdamer Kabinets*, 1893. — Storck, *Der Meister des Amsterdamer Kabinets*, 1912. — Back, *Mittelrheinische Kunst*, Francfort, 1910. — b) École d'Ulm : Reber, *Hans Multscher von Ulm*, Munich, 1898. — Stadler, *Hans Multscher und seine Werkstatt*, Strasbourg, 1906. — Haack, *Hans Schüchlin*, Strasbourg, 1905; *Fr. Herlin*, Strasbourg, 1900. — Bach, *Barth. Zeitblom*, 1881. — Pückler-Limpurg, *Martin Schaffner*, Strasbourg, 1899 — Muther, *Hans Schäufelein*.

— THIEME, *Schäufeleins malerische Tätigkeit*, Leipzig, 1892. — c) École d'Augsbourg : HIS, *H. Holbeins des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen*, in-f°, Nuremberg, 1886. — WOLTMANN, *H. Holbeins d. Ä. Silberstiftzeichnungen im Kgl. Museum zu Berlin*, Leipzig, 1910. — GLASER, *H. Holbein der Ältere*, Leipzig, 1908. — SCHMID, *Forschungen über H. Burgkmair*, Munich, 1888.

C. **École du Tyrol**. — SEMPER, *Die Brixener Malerschule*, Innsbruck, 1891 ; *Alttirolische Kunstwerke des xv^en und xvi^en Jahrhunderts*, 1902. — RIEHL, *Die Kunst an der Brennerstrasse*, Leipzig, 1895 ; *Die bayerische Malerei*, Munich, 1895. — STIASSNY, *Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst*, Leipzig, 1896. — MANNOWSKY, *Michael Pacher*, Breslau, 1909. — WOLFF, *Michael Pacher* (atlas de planches), Berlin, 1910. — FISCHER, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Leipzig, 1908.

II. LES MAITRES DE L'ÉPOQUE DE LA RÉFORME

Dürer. — a) Reproductions de son œuvre peint ou gravé : *Die Gemälde von Dürer und Wolgemut*, 1888 ; *Dürers sämtliche Kupferstiche* ; *Dürers ausgewählte Holzschnitte*, Nuremberg. — *DURER, Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, 447 reprod., Stuttgart, 1904 (Éd. française. *DURER : L'œuvre du maître*, Paris, Hachette, 1908). — AMAND DURAND, *L'œuvre gravé d'A. Dürer*, Paris. — LIPPMANN, *Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen*, 5 vol., Berlin, 1883-1905. — GIEHLOW, *Kaiser Maximilians Gebetbuch und Zeichnungen von A. Dürer*, Munich, 1908. — Reproductions de l'Imprimerie impériale (Reichsdruckerei). — Publications de la Dürer Society, Londres (dep. 1898). — b) Éditions de ses œuvres littéraires : LANGE et FUHSE, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893. — OSBORN, *Dürers schriftliches Vermächtnis*, Berlin, 1905. — HEIDRICH, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Berlin, 1908. — c) Études critiques sur Dürer : THAUSING, *A. Dürer. Gesch. seines Lebens und seiner Kunst*, 2 vol., Leipzig, 1884 (trad. française par Gruyer). — EPHRUSSI, *A. Dürer et ses dessins*, Paris, 1887. — SPRINGER, *Dürer* (inachevé), Berlin, 1892. — KNACKFUSS, *Dürer*, 6e éd., Bielefeld, 1899. — WEBER (P.), *Beiträge zu Dürers Weltanschauung*, Strasbourg, 1900. — HÆNDCKE, *Die Chronologie von Dürers Landschaften*, Strasbourg, 1900. — JUSTI (L.), *Jacopo de Barbari und A. Dürer*, Berlin, 1898 ; *Konstruierte Figuren unter den Werken Dürers*, Leipzig, 1902 ; *Über Dürers künstlerisches Schaffen* (*Repert.*, 1905) ; *Dürers Dresdener Altar*, Leipzig, 1904. — SINGER, *Versuch einer Dürer Bibliographie*, Strasbourg, 1903. — WEBER (A.), *Dürer*, Ratisbonne, 1905. — SCHERER, *Die Ornamentik bei A. Dürer*, Strasbourg, 1903. — HAMEL, Dürer. *Maîtres de l'Art*, Paris, 1904. — MARGUILLIER, Dürer. *Les Grands Artistes*, Paris, 1902. — STURGE MOORE, *A. Dürer*, 1905. — WÖLFFLIN, *Die Kunst A. Dürers*, Munich, 1905. — WEISBACH, *Der junge Dürer*, 1906. — HEIDRICH, *Dürer und die Reformation*, Leipzig, 1909. — L. RÉAU, Les portraits de Dürer par lui-même. *Gazette des B.-A.*, 1909.

Les petits maitres. — KOELITZ, *Hans Sues von Kulmbach und seine Werke*, Leipzig, 1891. — ROSENBERG, *Sebald und Bartel Beham*, Leipzig, 1875. — PAULI, *Hans Sebald Beham : Kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche*, Strasbourg, 1901 ; *H. S. Beham*, 1911. — KOETSCHAU, *Bartel Beham und der Meister von Messkirch*, Strasbourg, 1893. — KURZWELLY, *Forschungen zu Georg Pencz*, Leipzig, 1895. — REIMERS, *P. Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*, Munich, 1890. — LICHTWARK, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888. — WALDMANN, *Die Nürnberger Kleinmeister*, Leipzig, 1911.

Altdorfer. — FRIEDLÄNDER, *Altdorfer, der Maler von Regensburg*, Leipzig, 1891. — STURGE MOORE, *Altdorfer*, Londres, 1900. — HILDEBRANDT, *Die Architektur bei A. Altdorfer*, Strasbourg, 1908. — VOSS, *Der Ursprung der Donaustiles*, Leipzig, 1907. — VOSS, *A. Altdorfer und Wolf Huber*, Leipzig, 1911.

Cranach. — a) Reproductions de ses œuvres : LIPPMANN, *L. Cranach. Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und Stiche*, Berlin, 1895. — FLECHSIG, *Tafelbilder L. Cranachs und seiner Werkstatt* (129 héliogr.), Leipzig, 1900. — b) Études critiques : SCHUCHARDT, *L. Cranachs Leben und Werke*, 3 vol., Leipzig, 1851-71. — WOERMANN, *Cranach-Ausstellung*, Dresde, 1899. — FLECHSIG, *Cranachstudien*, Leipzig, 1900. — CAMPBELL DODGSON, *Bibliographie de Cranach*, Paris, 1900. — MICHAELSON, *Lucas Cranach*, Leipzig, 1902. — HEYCK, *Lucas Cranach*, Bielefeld, 1908. — WORRINGER, Lucas Cranach. *Klassische Illustratoren*, 1909. — L. RÉAU, L. Cranach. *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1909. — MEYER, *Fortleben der religiös dogmatischen Kompositionen Cranach's in der Kunst des Protestantismus* (*Repert.*, 1909).

Grünewald. — SCHMID, *Mathias Grünewald. Gemälde und Zeichnungen*, Strasbourg, 1907. Texte paru, 1911. — FRIEDLÄNDER, *M. Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Munich, 1908. — SCHUBRING, *Der Isenheimer Altar* (repr. en couleurs), Leipzig, 1911. — BOCK, *M. Grünewald*, Munich, 1909. — HUYSMANS, *Trois Primitifs* (les Grünewald de Colmar), Paris, 1908. — L. RÉAU *Le retable d'Isenheim*, de Mathias Grünewald. *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1909. — K. LANGE, *Mariae Erwartung*, ein Bild Grünewalds (*Repert.*, 1910).

Baldung Grien. — TEREY (G. von), *Die Handzeichnungen des H. Baldung Grien* (héliogr.), Strasbourg, 1895-96 ; *Die Gemälde H. Baldungs*, Strasbourg, 1896-1900. — BAUMGARTEN, *Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt*, Strasbourg, 1904.

Peintres suisses. — Ganz, *Handzeichnungen schweizerischer Meister*, Bâle, 1905. — Hændcke. *Die schweizerische Malerei im* XVI^{en} *Jahrhundert*, Aarau, 1893; *Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler*, Frauenfeld, 1889. — Major. *Urs Graf*. Strasbourg.

Holbein. — a) Reproductions de ses œuvres : His. *Les dessins d'ornements de H. Holbein*. Paris, 1886. — Holmes, *Portraits of the court of Henry VIII by Holbein*. — Law, *Holbeins Pictures at Windsor Castle*, Londres, 1901. — Ganz, *Die Handzeichnungen H. Holbeins des Jüngeren*, 5 vol., Berlin, 1910 et sqq. — b) Études critiques : Woltmann. *Holbein und seine Zeit*, Leipzig, 1875. — Mantz, *Hans Holbein*, Paris, 1879. — Knackfuss, *Holbein der Jüngere*, 2e éd., Bielefeld, 1896. — Goette, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strasbourg, 1897. — Stein, *Bibliographie d'Holbein*, Paris, 1897. — Davies, *Hans Holbein the Younger*, Londres, 1903. — Benoit, Holbein. *Maîtres de l'Art*. Paris, 1906. — Gauthiez, Holbein. *Les Grands Artistes*. Paris, 1907.

Amberger. — Haasler, *Der Maler Christoph Amberger von Augsburg*. Königsberg, 1894.

III. DE LA RÉFORME A LA GUERRE DE TRENTE ANS

Elsheimer. — Weizsäcker, Elsheimers Lehr- und Wanderzeit in Deutschland. *Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen*, 1910.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE ALLEMANDE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE[1]

La sculpture allemande de la fin du Moyen Age et de la Renaissance n'est pas mieux connue que les écoles de peinture du xve siècle. Le seul texte contemporain auquel nous puissions nous référer : les « *Nachrichten* » de Johann Neudörfer (1547), ne concerne que les sculpteurs de Nuremberg. Néanmoins l'étude critique des monuments a fait des progrès considérables depuis le temps où M. Bode publiait, en 1887, la première « *Histoire de la Plastique allemande* » ; les monographies précises, les inventaires, les répertoires iconographiques se sont multipliés.

La sculpture subit au xve siècle la même évolution que la peinture : elle s'émancipe progressivement de l'architecture, qui était au Moyen Age l'art majeur. Les « ymaigiers » ne se contentent plus du rôle effacé que le « maître de l'œuvre » leur assignait dans la décoration des portails d'églises; ils ne veulent plus se soumettre à la tyrannie des formes et des rythmes de l'architecture. Cependant la sculpture reste essentiellement religieuse par sa destination et par ses thèmes : elle est presque exclusivement confinée dans la décoration des églises. La seule différence est que la décoration intérieure, le mobilier religieux, prend l'importance qui était autrefois dévolue à la décoration fixe des portails. La générosité des donateurs et des chapitres encombre les amples vaisseaux gothiques d'une multitude d'accessoires : jubés, stalles de chœur, tabernacles, retables et tombeaux qui remplacent les grands ensembles iconographiques des tympans et des voussures. La sculpture profane ne joue jusqu'au triomphe de la Renaissance italienne qu'un rôle très secondaire

1. Par M. Louis Réau.

Les thèmes préférés restent la Vie de la Vierge, la Légende des saints et surtout la Passion du Christ.

Le problème du nu, que quelques peintres allemands comme Dürer, Cranach et Baldung avaient eu le courage d'aborder, reste presque complètement étranger aux sculpteurs. En dissimulant le corps humain sous des draperies aux plis lourds, ils renoncent à faire comprendre le jeu des membres, la continuité des formes et leur harmonie. C'est ce qui fait l'infériorité de la plastique allemande de ce temps, par rapport à la sculpture italienne du Quattrocento.

Autant que le choix des thèmes iconographiques, la nature des matériaux employés par les sculpteurs exerce une influence décisive sur le style. A défaut de marbre, les sculpteurs allemands ont à leur disposition la pierre, le bronze et le bois : ils en ont usé dans des proportions très inégales. La pierre est la matière habituelle des chaires à prêcher et des tabernacles. Le bronze est réservé presque exclusivement à la sculpture funéraire. Mais c'est la *sculpture en bois* qui joue à beaucoup près le rôle le plus important dans l'histoire de la plastique allemande du XV[e] et du XVI[e] siècle. C'est l'art populaire par excellence. La plupart des chefs-d'œuvre de cette époque sont des bois sculptés.

Ce qui fait l'intérêt de cette sculpture en bois, c'est qu'elle est nettement indigène et que, jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, elle reste pure de tout alliage italien. Il y a trop de différence entre la technique du bois et celle du marbre pour qu'une contamination soit possible. Tandis que le marbre, qui est difficile à travailler, invite à la stylisation, le bois, qui se prête aux tailles profondes et entrecroisées, aux effets d'ombre et de lumière, incite au contraire à un réalisme minutieux. La sculpture en bois ne peut racheter la pureté de style qui lui fait défaut qu'à force de pittoresque, et ainsi elle se trouve amenée à la polychromie. Les figures sculptées des retables, pour s'harmoniser avec les peintures des volets, étaient généralement peintes et dorées.

La prédominance de la sculpture sur bois a eu pour la plastique les mêmes conséquences fâcheuses que celle de la gravure sur bois pour la peinture. Entraînés à la technique du bois, les sculpteurs allemands ne tiennent plus compte de la différence des matériaux et transportent leurs procédés tels quels dans la sculpture en pierre. Les tailleurs de pierre s'ingénient à imiter le faire des tailleurs de bois, l'ordonnance pittoresque de leurs reliefs, le dessin anguleux de leurs draperies.

La *proscription du nu*, la *prédominance de la sculpture sur bois* : tels sont donc les deux caractères essentiels de la sculpture allemande de cette époque. Le style déterminé par ce choix des thèmes et des matériaux est essentiellement *réaliste* et *pittoresque*. Le théâtre des Mystères développe beaucoup plus le goût de l'expression dramatique et carica-

turale que le sens de la beauté plastique. La préoccupation du pittoresque se traduit par l'amour du détail et de la virtuosité, par la préférence marquée pour le bas-relief narratif, qui est une sorte de tableau sculpté. Ainsi la sculpture allemande du xve et du xvie siècle ne mérite pas plus que la peinture le nom de classique ; la Renaissance italienne n'a eu sur elle qu'une influence temporaire et superficielle. Par son amour des contrastes dramatiques, des oppositions d'ombre et de lumières, elle s'apparente au *style baroque* du gothique finissant et du Seicento italien.

La dispersion des centres d'art nous oblige à adopter pour la sculpture les mêmes divisions topographiques que pour la peinture. Nous étudierons donc successivement les Écoles de l'Allemagne du Nord et celles de l'Allemagne du Sud.

ALLEMAGNE DU NORD

La sculpture de l'Allemagne du Nord est, comme la peinture, sous la dépendance de l'École des Pays-Bas. Anvers et Bruxelles exportaient des retables dans les villes hanséatiques et jusqu'en Scandinavie. Le retable de la Vierge (1518), à l'église Notre-Dame de Lubeck, est d'origine flamande. L'église de Güstrow, dans le Mecklembourg, possède un magnifique retable de même provenance sculpté par Jean Borman de Bruxelles.

Le vandalisme des iconoclastes a fait au xvie siècle de tels ravages dans les Pays-Bas que les grands retables sculptés sont aujourd'hui beaucoup plus nombreux en Allemagne que dans leur pays d'origine. Ces retables en bois de chêne sont très différents des retables souabes, qui ne comportent qu'un petit nombre de grandes figures isolées. Ils se composent d'une multitude de petites figurines disposées sur plusieurs plans. Au lieu d'être peints comme dans le reste de l'Allemagne, les volets eux-mêmes sont généralement sculptés. L'ensemble, d'une ordonnance confuse, vaut surtout par la virtuosité de l'exécution.

Sous l'influence des modèles flamands, plusieurs écoles locales de sculpture se développent dans l'Allemagne du Nord, notamment dans quelques petites villes du bas Rhin, Calcar, Xanten et Clèves, — dans les villes hanséatiques, — et dans le Schleswig-Holstein.

École de Calcar. — Cologne, qui a joué un si grand rôle dans l'histoire de la peinture, n'a jamais été un terrain d'élection pour la sculpture. La sculpture de la Renaissance n'y est représentée que par des œuvres d'inspiration ou d'importation flamande.

La petite ville morte de Calcar, à quelques lieues de la frontière hollandaise, est beaucoup plus riche à cet égard que la métropole de

l'Allemagne rhénane. Les retables que possède l'église Saint-Nicolas de Calcar présentent un intérêt d'autant plus grand pour l'histoire de l'Art, qu'ils s'échelonnent du XVe au XVIe siècle, depuis 1450 jusqu'à 1540. Un des plus anciens est le *retable des Joies de la Vierge* de maître Arnold (1492). Le *maître-autel de la Passion* (1498-1500) doit surtout sa célébrité aux peintures des volets qui sont l'œuvre capitale de Jan Joest d'Haarlem. Les sculptures, qui sont d'un style sec et anguleux, sont loin d'avoir la même valeur; la prédelle a été sculptée par Maître Jan van Haldern, qui avait été à Zwolle apprenti de maître Arnold, tandis que la grande Crucifixion centrale est l'œuvre de Maître Lœdewich. Le *retable des Sept Douleurs de la Vierge* qui fait pendant au retable des Sept Joies a été sculpté en 1521 par Hendrik Douwermann, qui est également l'auteur des retables de la Vierge de Clèves et de Xanten; c'est le chef-d'œuvre de l'École de Calcar. Malgré sa date tardive, il ne trahit aucune influence de la Renaissance italienne.



FIG. 58. — Joachim chassé du Temple.
Détail du retable des *Joies de la Vierge*, par Maître Arnold.
Église Saint-Nicolas de Calcar.

ÉCOLE HANSÉATIQUE. — Lübeck, la plus active des villes hanséatiques, exporte un grand nombre de retables sculptés dans les Provinces baltiques et en Scandinavie; mais cette production présente un caractère industriel et anonyme. Aucune personnalité d'artiste ne s'en détache.



FIG. 59. — Détail du retable des *Sept Douleurs de la Vierge*, par Hendrik Douwermann.
Église Saint-Nicolas de Calcar.

ÉCOLE DU SCHLESWIG. — La province de Schleswig-Holstein, qui joue un rôle très effacé dans le développement général de la civilisation allemande, a possédé cependant, dès le commencement du XVe siècle, une école de sculpteurs sur bois dont les œuvres, conservées au Musée Thaulow, à Kiel, montrent à quel point la vie artistique était active jusque dans les régions les plus pauvres et les plus lointaines de l'Empire. Le chef-d'œuvre de cette école



Fig. 60. — Retable de Bordesholm, par Hans Brüggemann.
Cathédrale de Schleswig.

est le grand *retable de Bordesholm*, exécuté de 1515 à 1521 par Hans Brüggemann sur le modèle des retables flamands; il orne aujourd'hui la cathédrale de Schleswig. L'ensemble est très décoratif, mais le détail témoigne de peu d'invention.

ALLEMAGNE DU SUD

Si les écoles de sculpture de l'Allemagne du Nord ne sont qu'un



Fig. 61. — Transept nord de la cathédrade de Mayence.

reflet de la sculpture des Pays-Bas, l'Allemagne du Sud a produit en revanche toute une lignée de sculpteurs originaux.

Pour ne pas morceler à l'excès l'étude de cet art dispersé, nous distinguerons trois grands groupes d'importance inégale. Le premier com-

prendra les Écoles du haut Rhin et de la Souabe, le second les Écoles de la Bavière et du Tyrol, et le troisième l'École franconienne, la plus remarquable de toutes par la continuité de son évolution et le rayonnement de son influence.

École rhénane et souabe. — Dans la région du haut Rhin et du haut Danube, la sculpture est représentée par des œuvres qui se rattachent à la tradition de l'École bourguignonne et flamande.



Phot. Stengel et Markert.

Fig. 62. — Monument de l'archevêque Johann von Metzenhausen. Cathédrale de Trèves.

La cathédrale de Mayence possède une très belle série de tombeaux de prélats qui s'échelonnent sur plusieurs siècles. M. Dehio en a restitué quelques-uns à un sculpteur mayençais, Hans Backofen, qui fut patronné par l'archevêque Uriel von Gemmingen et par son successeur le cardinal Albert de Brandebourg. Backofen est l'auteur du tombeau de l'archevêque Berthold von Henneberg (1504), que M. Bode attribuait à Tilman Riemenschneider. Mais son œuvre la plus caractéristique est le magnifique monument funéraire d'Uriel von Gemmingen (1514). Devant le Crucifié autour duquel plane un essaim d'anges, l'Électeur est à genoux entre deux saints évêques, ses patrons. Les plis lourds de sa robe, le contraste des ombres et des lumières accentuent l'effet pittoresque de cette composition. Backofen est un des plus robustes tempéraments de sculpteur de son époque; par l'ampleur de son style qui tient plus du baroque que de la Renaissance, il rappelle Grünewald.

La cathédrale de Trèves, qui était comme Mayence la résidence d'un électeur ecclésiastique, conserve aussi de beaux monuments funéraires :

le tombeau de l'électeur Richard von Greiffenclau (1525) et surtout le monument de Johann von Metzenhausen, qui est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de la Renaissance allemande.

Un des meilleurs artistes rhénans de cette époque est Conrad Meit de Worms, qui sculpta, en 1487, dans la chapelle baptismale de la cathédrale de Worms, des bas-reliefs en pierre représentant des scènes de l'enfance du Christ. Dürer disait que c'était « le meilleur sculpteur qu'il eût jamais vu ». Il quitta de bonne heure son pays pour mener une vie nomade. On le trouve dans les premières années du XVI[e] siècle à Wittenberg, puis à Malines, au service de Marguerite, gouvernante des Pays-Bas. Sa réputation s'étendait jusqu'en Italie où il était connu sous le nom de Corrado Fiammengo.



Fig. 63. — Tombeau de Marguerite d'Autriche. Église de Brou.

On lui attribue dans différents musées d'Europe une série de bustes et de figurines en buis ou en albâtre, aussi remarquables par l'observation réaliste du modèle que par le fini précieux de l'exécution. Les meilleurs exemples de cet art un peu menu sont la statuette en albâtre de Judith tenant la tête d'Holopherne, au Musée National de Munich (vers 1530); les fines statuettes en bois d'Adam et d'Eve, au Musée de Vienne et à la Galerie de Gotha. M. Vöge lui a restitué en outre une curieuse statuette en buis du Musée de Cluny, qui symbolise la Force : c'est une figure de femme nue aux formes très ressenties, au visage vulgaire, qui s'appuie sur une colonne à demi brisée.

Marguerite d'Autriche, dont il était le sculpteur favori, l'employa à la décoration de l'église de Brou qu'elle avait fait élever en souvenir de son époux Philibert de Savoie (voir Tome IV, p. 605). Les tombeaux de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau sont des tombeaux à étages de type français, avec double représentation du mort gisant, transi et vif. M. Vöge s'est efforcé de préciser la part de Conrad Meit et de ses

apprentis dans cette œuvre collective. Meit s'était engagé en 1526 à exécuter de sa propre main les visages et les mains des figures tombales. Il est probable qu'il faut lui attribuer les statues en albâtre des gisants et quelques-uns des groupes de putti qui les entourent.

Si les sculpteurs allemands allaient chercher fortune aux Pays-Bas, il advenait inversement à des Hollandais d'émigrer en Allemagne. Le plus curieux de ces sculpteurs nomades est Nicolas de Leyde (Claus Gerhaert), connu sous le nom de Nicolas Lerch, qui a signé l'émouvant Crucifix en pierre du vieux cimetière de Baden Baden (1461). Il se fixa pendant quelques années à Strasbourg, où il participa à la décoration de l'hôtel de ville; c'est de là que provenaient les deux célèbres bustes du comte Jacob von Lichtenberg et de la belle Bärbel von Ottenheim (1464), qui ont été si malheureusement détruits en 1870 pendant le bombardement. Les bustes en bois, d'un réalisme si vigoureux, du couvent de Saint-Marc semblent bien aussi devoir lui être attribués. En allant en Autriche, il s'arrêta à Constance pour sculpter les doubles vantaux du grand portail de la cathédrale (1470), faussement attribués, sur la foi d'une signature mal interprétée, à Simon Haider. Il arriva enfin à Vienne où il fut chargé d'exécuter le tombeau en marbre de l'empereur Frédéric III qui orne aujourd'hui la cathédrale Saint-Étienne.



Fig. 64 — Bustes de l'ancienne Chancellerie de Strasbourg, par Claus Gerhaert, dit Nicolas Lerch (ou de Leyde).



Fig. 65. — Saint Antoine. Détail du retable d'Isenheim. (Musée de Colmar.)

Il y a certaines analogies entre les bustes exécutés à Strasbourg par Nicolas de Leyde et les admirables sculptures du retable d'Isenheim au Musée de Colmar. Elles sont de valeur inégale : les bustes archaïques du Christ et des Apôtres qui ornent la prédelle ne peuvent pas être de la même main que le monumental saint Antoine qui, la main appuyée sur le tau, la crosse de son Ordre, trône majestueusement entre deux Pères de l'Église sous un dais de style gothique fleuri. Cette

statue polychromée est une œuvre aussi extraordinaire dans le domaine de la plastique que les volets peints par Grünewald dans le domaine de la peinture. Le bois, qui n'a plus rien de raide et d'anguleux, semble modelé et pétri comme une argile molle. La majesté de l'attitude, la vie du regard qui éclaire cette tête puissante de juge font songer au Moïse de Michel-Ange. Mais ces hautes qualités d'un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de la sculpture sur bois ne suffisent pas pour justifier son attribution à Grünewald. L'hypothèse de Grünewald sculpteur ne s'appuie sur aucun document et le calme hiératique de cette statue sacerdotale cadre mal avec le style véhément du maître de la Crucifixion.



Phot. Stœdtner.

Fig. 66. — Hans Multscher : Madone. Figure centrale du retable de Sterzing.

La Souabe est le pays par excellence des grands retables en bois sculpté. Ils se distinguent des pittoresques retables flamands d'Anvers ou de Calcar par leur caractère monumental. Aux thèmes dramatiques et violents comme la Crucifixion, la sculpture souabe préfère les sujets calmes, les figures de la Madone ou des Saints. Une ornementation qui substitue aux formes géométriques les vivantes arabesques des pampres et des feuillages, une polychromie où dominent les ors qui rutilent dans les profondeurs obscures des nefs, rehaussent l'effet décoratif. Cette production a été très abondante au xve et au commencement du xvie siècle : elle trouvait des débouchés jusqu'en Suisse et dans le Tyrol. Elle disparut avec la Réforme.

Le centre le plus important de la sculpture souabe est Ulm. Hans Multscher, qui est avec le Tyrolien Michel Pacher le plus grand sculpteur allemand du xve siècle, y fut sans doute attiré par les travaux de la cathédrale. Il avait dû étudier à Dijon les œuvres de Claus Sluter, car sa première œuvre connue : le modèle du tombeau du duc de Bavière, à Ingol-

stadt (vers 1435), trahit de fortes influences bourguignonnes. Son œuvre capitale est le *retable de Sterzing*, dans le Tyrol (1457), dont les parties sculptées sont presque entièrement conservées. La figure centrale de la Madone orne aujourd'hui le maître-autel de l'église paroissiale de Sterzing; les saintes qui lui faisaient cortège, sainte Catherine et sainte Apollonie, sainte Barbe et sainte Ursule, ont émigré à l'église Sainte-Marguerite, tandis que les figures de saint Georges et de saint Florian, qui se dressaient



Fig. 67. — Tilman Riemenschneider : La Cène. Détail du retable de l'église Saint-Jacques de Rotenburg.

de chaque côté du retable sur des consoles, sont à l'église de l'hôpital.

Cet ensemble monumental comprenait 55 figures : leur nombre est trop grand et leur style trop disparate pour qu'on puisse les attribuer au même sculpteur. Les figures d'apôtres qui ornent la prédelle et les bustes réalistes d'évêques ne sont certainement pas de la même main que les statues de saint Georges et de saint Florian et que la gracieuse Madone hanchée qui est un des chefs-d'œuvre les plus délicats de la fin du gothique. M. Stadler, qui s'est efforcé de préciser la part de Multscher dans cette œuvre collective, lui attribue en outre les deux ânes des Rameaux (*Palmesel*) de Wettenhausen et d'Ulm.

On ne sait de qui émanent les sculptures des deux retables de Tiefen-

bronn, peints par Lucas Moser (1431) et Hans Schüchlin (1469) (voir ci-dessus, fig. 14), ainsi que celles du maître-autel de l'église Saint-Jacques de Rotenburg, peint par Friedrich Herlin (1466).

Jörg Syrlin (vers 1430-1491), le successeur de Multscher, a peut-être collaboré au retable de Sterzing. Il est, avec le peintre Zeitblom, le maître le plus populaire de l'École d'Ulm. Il travaille de 1469 à 1474 aux magnifiques stalles du chœur de la cathédrale, qui passent avec raison pour les plus belles de l'Allemagne. Les demi-figures de Prophètes et de Sibylles qui ornent les jouées sont des portraits individuels, pittoresques et vivants, aussi remarquables par l'expression du caractère que par la virtuosité de

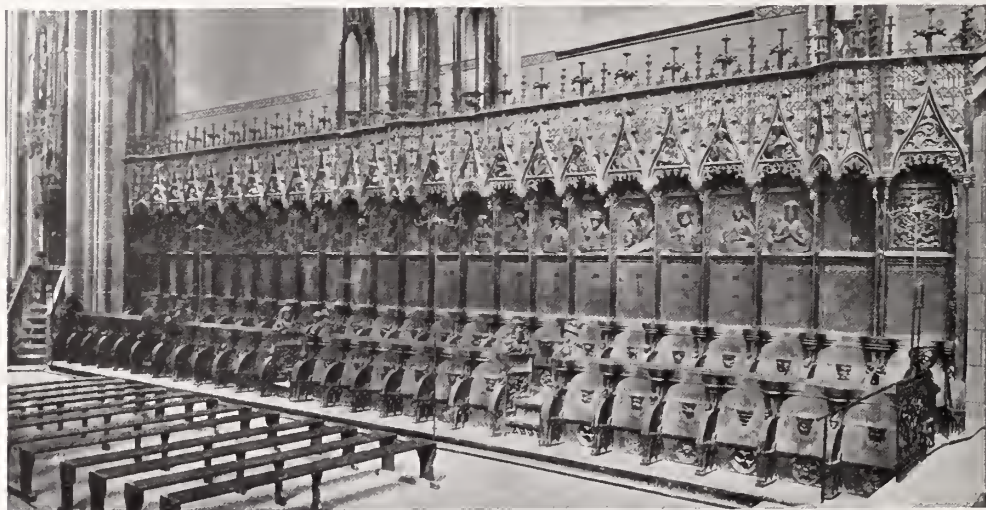


Fig. 68. — Stalles du chœur de la cathédrale d'Ulm, par Jörg Syrlin.

la technique. Il est très douteux que ces têtes sculptées et l'architecture des stalles soient du même artiste, et la question se pose de savoir, comme pour toutes les œuvres collectives de l'art allemand, quelle est la part de Jörg Syrlin. Son père était charpentier et dans le contrat qu'il passa pour l'exécution des stalles avec le Conseil, il est qualifié de menuisier (*Schreiner*). Il est fort possible, comme le soupçonne M. Dehio, qu'il n'ait exécuté que la menuiserie des stalles. Un menuisier pouvait diriger un atelier de sculpteurs sans être lui-même sculpteur.

Cependant il semble bien prouvé que Syrlin sculpta en 1482 les trois élégantes statues en pierre de chevaliers qui flanquent la fontaine gothique (*Fischkasten*) de la Place du Marché. Cette prédilection pour les formes élancées, sèches et tendues se retrouve dans la série des bustes en bois de chêne du Musée National bavarois, qui proviennent des stalles de l'ancienne abbaye bénédictine de Weingarten en Wurtemberg.

Son fils Jörg Syrlin le jeune est l'auteur des stalles de l'église bénédictine de Blaubeuren (1493-1495), qui imitent les stalles de la cathédrale

d'Ulm. Le magnifique retable de cette église, dont les peintures ont été exécutées dans l'atelier de Zeitblom, est une des œuvres les plus caractéristiques de l'École des Syrlin (fig. 70).

On peut rapprocher de ce chef-d'œuvre le célèbre retable de la cathédrale de Coire en Suisse, qui a été exécuté en 1492 par Jacob Russ de Ravensburg, et celui de l'église Saint-Kilian à Heilbronn sur le Neckar (1498), qui est malheureusement gâté par un affreux badigeonnage. C'est un maître de Heilbronn qui a sculpté le *Calvaire* en pierre (1506) qui se dresse derrière le chœur de Saint-Léonard à Stuttgart où la figure du Christ, bien qu'alourdie par une draperie tumultueuse, est d'une émouvante beauté. L'admirable Christ en croix du *maître-autel* de l'église Saint-Georges de Nördlingen (fig. 71) mérite également de prendre rang parmi les œuvres classiques de la sculpture souabe.



Fig. 69. — Une Sibylle.
Détail des stalles de la cathédrale d'Ulm.

Augsbourg, qui devient après Ulm la capitale artistique de la Souabe, n'a pas possédé une école de sculpture comparable à son école de peinture. La sculpture funéraire y est représentée par le tombeau de l'évêque Simpertus (1492), qui est peut-être l'œuvre de Gregor Erhart. La sculpture sur bois y est relativement rare. Les plus célèbres sculpteurs augsbourgeois du xvie siècle, Adolf et Hans Dauer (Daucher), sont surtout connus par leurs sculptures en pierre tendre. Leur style est moins archaïque, plus souple, plus gracieux que celui des sculpteurs d'Ulm. Adolf Dauer est l'auteur du retable et des stalles de la chapelle Fugger, à l'église Sainte-Anne d'Augsbourg : de cet ensemble dispersé, le Musée de Berlin possède 16 bustes de personnages de l'Ancien Testament qui sont des portraits, très individuels, de plusieurs membres de la famille Fugger. Il a sculpté en outre le magnifique retable en marbre rouge de l'église Sainte-Anne à Annaberg (1519).

Son fils Hans se plaît à sculpter dans la pierre de Kelheim de petits bas-reliefs dont il emprunte les motifs aux gravures de Schongauer et de Dürer. Les Musées de Berlin, de Vienne, de Sigmaringen, se partagent les meilleurs de ses bas-reliefs mythologiques, remarquables par la richesse des architectures Renaissance, la science de la perspective, le fini et la virtuosité de l'exécution.

Les ateliers d'Augsbourg se font au xvie siècle une spécialité des portraits médaillons en pierre tendre, en buis, en cire coloriée dont la

mode venait d'Italie. Les médailleurs allemands : Hans Schwarz, Hans Kels, Ludwig Krug, sont bien loin d'égaler les médailleurs italiens de la Renaissance. Au lieu de représenter les figures de profil comme Pisanello, ils les modèlent souvent de face en leur donnant le vigoureux relief de la ronde bosse; ils jouent la difficulté, mais leurs portraits véridiques sont d'un réalisme sec. Ces adroits virtuoses manquent de style.



Phot. Hoefle.

Fig. 70. — École des Syrlin. Retable de l'église bénédictine de Blaubeuren.

École bavaroise et tyrolienne. — La Bavière possède de belles carrières de marbre rouge et de calcaire de Solenhofen : aussi la sculpture en pierre y prend-elle une assez grande importance. Les églises de Munich, de Landshut, de Passau, de Ratisbonne sont riches en monuments funéraires d'un naturalisme brutal.

Le maître le plus connu de l'École de Munich est Erasmus Grasser. Nous savons par des documents qu'il sculpta, en 1480, seize figurines de

danseurs d'une verve caricaturale, qui décorent les corbeaux du plafond de la grande salle du vieux Rathaus de Munich. On lui attribue en outre les stalles de l'église Notre-Dame (1502), qui, sans égaler les stalles de la cathédrale d'Ulm, séduisent par le caractère individuel des bustes de Prophètes et de Sibylles taillés en plein bois. Grasser, qui pratiquait également la sculpture en pierre, aurait, d'après Weese, sculpté dans la même église, vers 1490, la plaque tombale de l'empereur Louis de Bavière. Cette plate tombe en marbre rouge est divisée en deux registres représentant en haut, l'empereur sur son trône avec le globe et le sceptre; à ses pieds, deux chevaliers et le lion héraldique des Wittelsbach.



Fig. 71. — Détail du maître-autel de l'église saint Georges de Nördlingen.

La sculpture sur bois n'a rien produit en Bavière de plus parfait que les statues du Christ, de la Vierge et des douze Apôtres, offertes, en 1496, par le duc Sigmund à l'église du couvent de Blutenburg près de Munich. Le Maître anonyme de Blutenburg se distingue de l'École bavaroise par la souplesse élancée de ses figures, l'entente magistrale des draperies, un sentiment très vif de la beauté. Il y a quelque chose de plus lourd et de plus fruste dans l'art robuste et pittoresque d'Hans Leinberger de Landshut qui a sculpté, vers 1516, les figures du maître-autel de Moosburg.



Fig. 72. — Saint André. Un des Apôtres du Maître de Blutenburg.

Le Tyrol ne connaît que la sculpture sur bois. Le plus grand nom d'artiste de cette école est celui de Michel Pacher qui, s'il est vraiment l'auteur des parties sculptées de ses retables, mérite une place aussi importante dans l'histoire de la sculpture que dans celle de la peinture allemande du XVe siècle. Le *retable de Gries*, près de Bozen (1471), est la première esquisse de ce thème du Couronnement de la Vierge qu'il devait six ans plus tard reprendre et amplifier dans le *maître-autel de Saint-Wolfgang* (1477-1481). La majesté des attitudes, la gravité solennelle de l'expression confèrent ici au bois sculpté un caractère monumental dont il semblerait que le marbre seul fût capable (voir fig. 20). Au centre du retable, sous un riche baldaquin gothique, la Vierge, aux cheveux dénoués, s'agenouille, les mains jointes, devant Dieu le Père qui fait un geste de bénédiction. Des essaims d'angelots portent la traîne de sa robe qui

retombe en plis lourds. Les figures monumentales de saint Wolfgang et de saint Benoît rehaussent la solennité de cette élection mystique. De part et d'autre du retable, saint Georges et saint Florian se dressent fièrement sur des consoles. Toutes ces sculptures sont rehaussées par l'éclat de l'or qui ruisselle sur les draperies. C'est une œuvre d'inspiration foncièrement allemande, mais dont le réalisme pittoresque est ennobli et comme épuré par un rayon de l'art italien.

En dehors de ces deux retables, on reconnaît la main de Michel Pacher dans la *Madone* de l'église des Franciscains de Salzbourg et le pathétique *Crucifix* de Bruneck. A son école se rattachent les deux robustes statues de saint Etienne et de saint Léonard au Musée Germanique de Nuremberg.

École franconienne. — L'École de sculpture franconienne est de beaucoup la plus importante de l'Allemagne. Elle a rayonné, après la déchéance de Prague, en Saxe, en Silésie et dans le Brandebourg, voire même en Pologne et en Hongrie, qui deviennent à la fin du xve siècle de véritables colonies de l'art allemand. Elle a eu deux centres principaux, Nuremberg et Würzbourg, résidence épiscopale de la Basse-Franconie, qui hérite de la suprématie artistique de sa voisine, Bamberg. Leur importance est fort inégale : aux trois grands sculpteurs de Nuremberg : Veit Stoss, le sculpteur sur bois, Adam Krafft, le tailleur de pierre, et Peter Vischer, le fondeur de bronze, Würzbourg ne peut opposer qu'un seul nom d'artiste qui résume à lui seul toute l'activité artistique de la Basse-Franconie, Tilman Riemenschneider.

La sculpture sur bois n'apparaît qu'assez tardivement à Nuremberg. Les monuments les plus anciens de cette école sont des sculptures en pierre comme les portails des églises Saint-Laurent et Saint-Sebald, les statues de Preux et d'Électeurs de la Belle Fontaine (1396) ou la Mise au tombeau de l'église Saint-Gilles (1446) (Voir fig. 218, tome III, p. 416). La technique de la terre cuite avait également produit des œuvres très remarquables, comme la curieuse série d'Apôtres du Musée Germanique. Mais dans la seconde moitié du xve siècle, l'École de Nuremberg semble se vouer à la fabrication des retables en bois sculpté. Le plus achalandé de ces entrepreneurs de retables était Michel Wolgemut : le retable de Schwabach, qui représente le Couronnement de la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Martin de Tours, et qui est sorti de son atelier, doit être restitué à Veit Stoss.

Veit Stoss (1440-1533). — Les documents sur la vie et l'œuvre de Veit Stoss sont assez rares. Était-il Allemand ou Polonais? S'appelait-il Veit Stoss ou Wit Stwosz? Il semble qu'il soit né en Pologne, bien que certains documents le désignent sous le nom de « Magister Alemanus de Norinberga ». Mais cette question d'origine ethnique, si ardemment

discutée par des historiens patriotes, est beaucoup moins importante que celle du milieu artistique auquel appartient Stoss. Or il n'y avait pas à l'époque de Stoss le moindre vestige d'un art national polonais et Cracovie n'était qu'une colonie artistique de Nuremberg.

La vie de Stoss s'est partagée entre Cracovie et Nuremberg. De 1477 à 1496, il est fixé dans la capitale de la Pologne, et c'est pour une église de Cracovie qu'il exécuta son chef-d'œuvre : le grand *retable de*



Phot. Krieger.

Fig. 75. — Retable de Notre-Dame, par Veit Stoss. Cracovie.

Notre-Dame, auquel il travailla pendant douze ans, de 1477 à 1489. Il est consacré à la Vierge. Au-dessus de la prédelle où se ramifie l'arbre de Jessé, les volets évoquent les principales scènes de la vie de Marie, depuis l'Annonciation jusqu'à la Pentecôte. Le corps du retable représente en haut relief sa mort au milieu des Apôtres. Enfin au sommet du haut pignon gothique, la Vierge à genoux sous un baldaquin reçoit des mains du Christ la couronne céleste.

La technique du « Marienaltar » de Cracovie est aussi magistrale que celle du retable de Saint-Wolfgang. Les têtes osseuses et énergiques des Apôtres, leurs mains maigres et fébriles, leurs chevelures et leurs barbes bouclées, leurs draperies tumultueuses sont détaillées avec une étonnante habileté. Mais cette virtuosité surprend plus qu'elle n'émeut. Les Apôtres posent et gesticulent sans se soucier de la Vierge mourante;

leurs draperies s'incurvent, se plissent et bouillonnent en remous com-

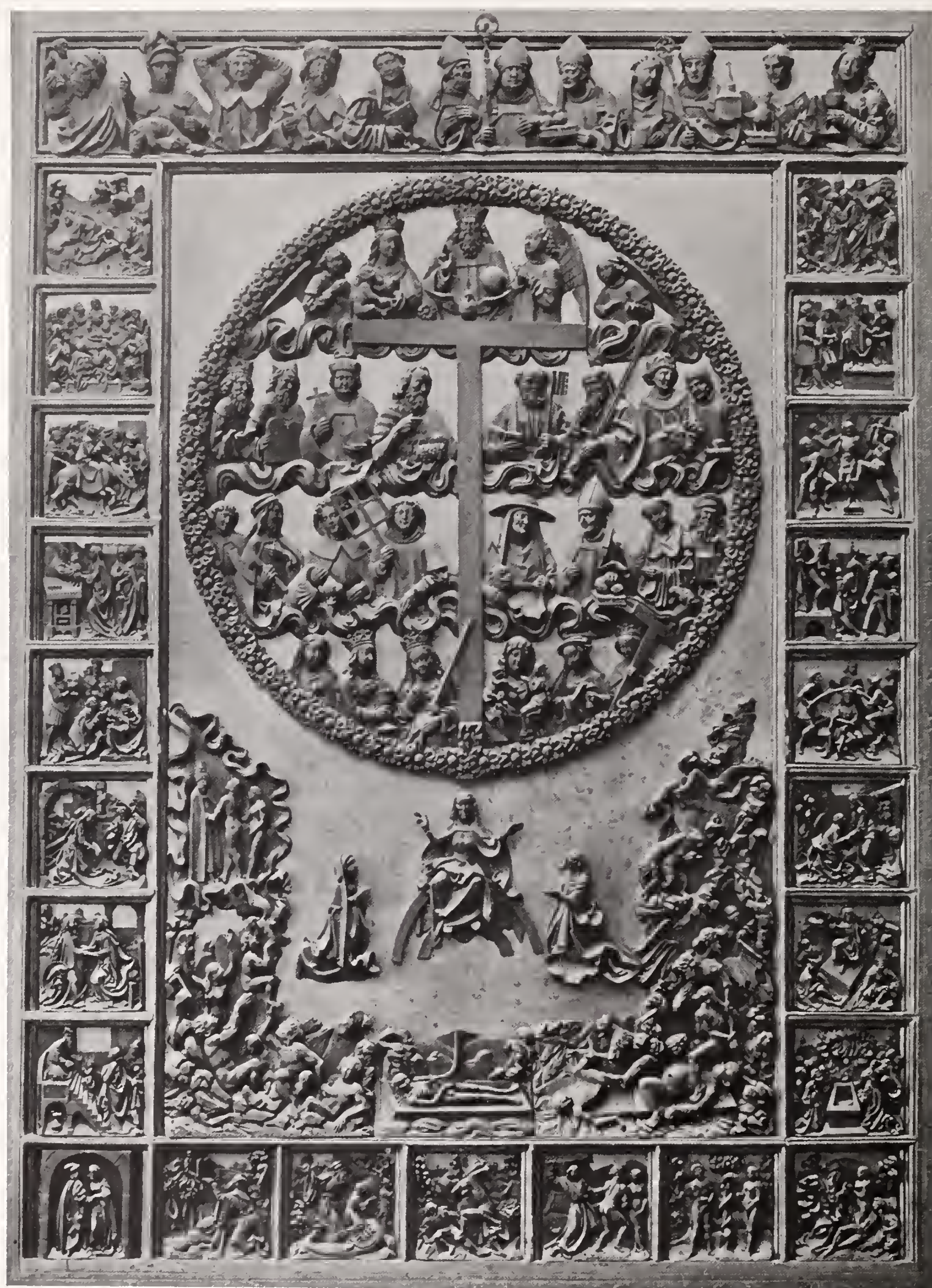


Fig. 74. — Le « petit Rosaire » de Veit Stoss.
(Nuremberg. Musée Germanique.)

pliqués, sans que cette agitation soit aucunement justifiée par leurs attitudes et leurs mouvements.

L'influence de ces œuvres a été considérable, non seulement en Pologne, mais en Silésie et en Hongrie. Elle ne fut pas interrompue par

le départ du maître : car, en quittant Cracovie, Veit Stoss laissa à la tête de son atelier son fils Stanislas qui, dans des œuvres d'une grâce délicate et un peu molle, telles que le retable de saint Stanislas et le retable de saint Jean à l'église Saint-Florian, s'efforça de marier l'imitation des formes de la Renaissance italienne à la tradition paternelle.

C'est en 1496 que Veit Stoss émigre à Nuremberg. Il y resta jusqu'à sa mort en 1533. Ce n'est pas qu'il eut à se louer de l'accueil qui lui fut réservé. Convaincu d'avoir falsifié une lettre de créance, il fut condamné à être marqué au fer rouge sur les deux joues comme un vulgaire malfaiteur et dut s'engager à ne quitter la ville sous aucun prétexte. Comme il s'était enfui malgré son serment, le Conseil le fit jeter en prison comme parjure. Il obtint plus tard de l'empereur sa réhabilitation. Malgré ces



Phot. Ferd. Schmidt.

Fig. 75 — Adam Krafft : Monument funéraire de la famille Schreyer. Église Saint-Sebald, à Nuremberg.

démêlés avec la justice qui jettent un jour fâcheux sur son caractère « inquiet, processif et cupide », il ne cessa de travailler jusqu'à un âge très avancé. Les œuvres qu'on peut lui assigner avec certitude pendant cette longue période de trente-sept ans sont assez rares. Les deux plus connues sont le petit Rosaire du Musée Germanique, décoré d'une profusion de figurines et de menus bas-reliefs, et le grand Rosaire de l'église Saint-Laurent, qui sert de cadre au groupe de la Salutation angélique (1517). La dévotion du Rosaire, lancée par les Dominicains à la fin du XVe siècle, a suscité dans l'art allemand un certain nombre d'œuvres importantes. Le grand Rosaire de Veit Stoss, chapelet de roses entre lesquelles s'intercalent de distance en distance des médaillons représentant les Sept Joies de la Vierge, est suspendu à la voûte du chœur de l'église Saint-Laurent. Le milieu de ce pendentif est occupé par les figures plus grandes que nature de la Vierge et de l'Ange Gabriel qui planent ainsi au-dessus de la tête des fidèles. La singularité de ce parti pris décoratif atténue un peu les défauts de cette œuvre trop vantée. Mais le visage de

la Vierge et celui de l'Annonciateur sont aussi inexpressifs l'un que l'autre, et les draperies qui se gonflent autour de leurs corps en capricieuses volutes manquent de logique et de style.

L'étude critique de la sculpture allemande du XVI[e] siècle est encore si peu avancée qu'on ne peut songer à dresser le catalogue des œuvres de Stoss : on lui attribuait jadis presque tous les bois sculptés de l'École franconienne. L'authenticité du retable de Bamberg (1523) et des crucifix pathétiques de Saint-Laurent, de Saint-Sebald et du Musée Germanique est bien établie. Mais on ne peut lui attribuer que sous toutes réserves l'*Ève peinte* (*la Belle Allemande*) du Louvre, qui participe autant de l'École souabe que de l'École de Nuremberg, et il est certain qu'il n'est l'auteur ni de la *Belle Madone* du Musée Germanique ni de la *Pietà* de l'église Saint-Jacques de Nuremberg, dont la grandeur calme est en complet désaccord avec son style tourmenté.

En somme Veit Stoss nous séduit surtout par un tempérament ardent et passionné, qui ne s'est pas laissé affadir par la grâce italienne. Il est bien de l'École de Nuremberg par le caractère dramatique de son art; il ne se contente pas de juxtaposer, comme les sculpteurs souabes, des figures de saints au pied de la croix ou aux côtés de la Vierge : tous ses personnages sont représentés en action. Il n'a pas la pondération harmonieuse des classiques; il manque de naturel et de simplicité, d'équilibre et de mesure. Son œuvre marque la dernière étape de ce style gothique franconien qui, par ses outrances dramatiques et décoratives, s'apparente plutôt au baroque qu'à la Renaissance.

ADAM KRAFFT (vers 1450-1509). — Adam Krafft, le tailleur de pierre, est une nature plus calme, plus robuste et plus profonde. C'est un artisan un peu fruste qui continue, sans même pressentir l'approche de la Renaissance italienne, la tradition des « ymaigiers » du Moyen Age. Mais il diffère autant des admirables sculpteurs anonymes des cathédrales de Bamberg et de Naumbourg que le style gothique fleuri de l'architecture du XIII[e] siècle. L'idéal que se propose ce tailleur de pierres est de contrefaire laborieusement, avec des matériaux rebelles, le travail délicat du peintre, de l'orfèvre ou du huchier. Cette aberration est commune à la plupart des artistes allemands du XV[e] siècle; mais elle s'accuse dans l'œuvre d'Adam Krafft avec une particulière évidence.

Sa biographie nous est mal connue. On a supposé qu'il s'était formé dans les ateliers souabes, peut-être à Ulm, à l'école de Hans Multscher et de Jörg Syrlin. Mais il se rattache surtout à la tradition locale. Sa vie semble s'être écoulée tout entière à Nuremberg, où toutes ses œuvres sont conservées. La première en date est le monument funéraire de la famille Schreyer (fig. 75) qui s'adosse aux contreforts de l'église Saint-Sebald. Nous avons conservé le texte même du contrat que l'artiste passa,

en 1492, avec les donateurs : il s'engageait « à reproduire en pierre les peintures qui ornaient le tombeau de famille des Schreyer derrière le chœur de Saint-Sebald ». Ces bas-reliefs sont en effet traités exactement comme des tableaux avec des indications de plans, des effets de perspective et des fonds de paysage. La polychromie primitive devait encore augmenter l'illusion. La perspective linéaire est malheureusement très incertaine : incapable de donner l'illusion de la profondeur, Adam Krafft développe la composition en hauteur et s'efforce gauchement d'indiquer les différents plans du paysage par un semis de petits arbres-jalons de style archaïque.


Fig. 76. — Détail de la partie supérieure du tabernacle de l'église Saint-Laurent, à Nuremberg.

Le chef-d'œuvre le plus populaire d'Adam Krafft est le magnifique tabernacle que le patricien Hans Imhoff lui commanda, en 1493, pour l'église Saint-Laurent. C'est le tour de force d'un bon ouvrier qui connaît à fond toutes les ressources du métier.

Vers le milieu du xve siècle, les tabernacles (*Sakramentshäuschen*) deviennent de véritables monuments qui constituent un des éléments essentiels de la décoration des églises. Le tabernacle de Saint-Laurent est une pyramide de pierre ajourée, de 20 mètres de hauteur, qui monte en s'effilant et en s'amenuisant de plus en plus jusqu'à la voûte où sa pointe flexible s'incurve en forme de crosse. Cette fantaisie décorative caractérise à merveille le style gothique flamboyant. Plus tard, à la Renaissance, lorsque Cornelis Vriendt (Floris) construira le tabernacle de Léau (1550), qui est le pendant flamand du tabernacle de Nuremberg, il dressera sa pyramide à étages, complètement isolée, au centre de l'église.

Le tabernacle proprement dit, où est exposé le Saint Ciboire, repose sur un soubassement porté par trois figures qui s'arc-boutent, un genou en terre; ces trois vigoureux Atlantes seraient, suivant la tradition, le maître lui-même, dont la rude physionomie s'encadre d'un collier de barbe, et ses deux apprentis, en tablier de travail avec le maillet et le ciseau. Les trois bas-reliefs qui surmontent chaque pan du tabernacle représentent les *Adieux du Christ à sa mère*, la *Cène* et la *Prière sur le Mont des Oliviers*. Les autres thèmes plastiques sont étouffés par la luxuriance de l'architecture. C'est à peine si l'œil peut repérer d'étage en étage, dans l'entre-croisement de grêles colonnettes, le Christ

flagellé, le Christ crucifié et, presque au sommet de la mince pyramide, le Christ ressuscité brandissant l'étendard de la victoire.

La renommée de cette merveille ne tarda pas à se répandre au loin. On l'imita plus ou moins grossièrement dans nombre d'églises : à Fürth, à Kalckreut, à Heilsbronn et jusqu'en Saxe. La fantastique chaire à prêcher de l'église de Freiberg, près de Dresde, s'en inspire assez directement. Elle affecte la forme d'une tulipe dans le calice de laquelle le prédicateur s'insinue par un escalier en imitation de troncs d'arbre. Le sculpteur s'est représenté lui-même à croupetons au pied de la chaire, dans l'attitude d'un fidèle endimanché qui écoute attentivement le sermon ; au-dessus de lui son aide, à califourchon sur un tronc d'arbre, semble supporter le poids de l'escalier. Ce style singulier (*sächsischer Baumstil*), qui emprunte ses éléments décoratifs aux arbres et aux fleurs, montre à quelles exagérations pouvait conduire le style pittoresque d'Adam Krafft.

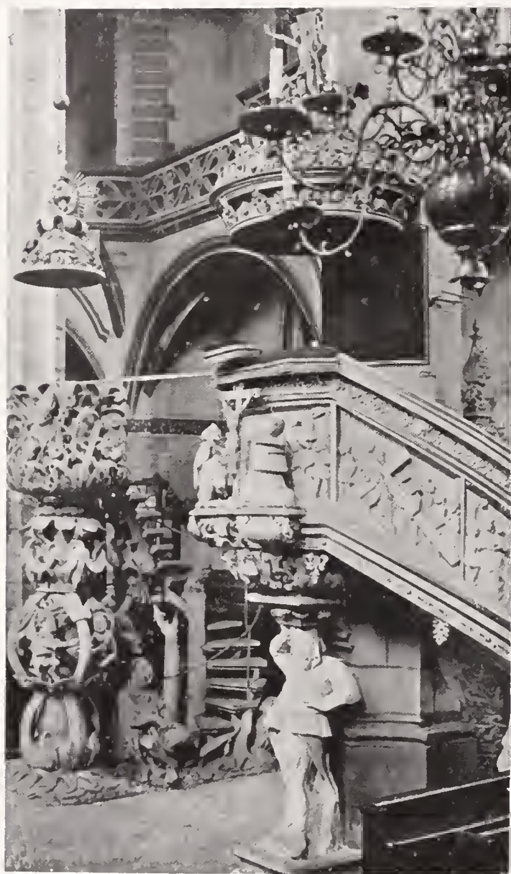


Fig. 77. — Chaire à prêcher de l'église de Freiberg (Saxe).

Peut-être en avait-il obscurément conscience. En tout cas on trouve dans ses dernières œuvres un parti pris de sobriété, qui contraste avec l'exubérance décorative des tableaux sculptés du monument Schreyer et de la pyramide en dentelle de pierre du tabernacle de Saint-Laurent.

Le bas-relief qui surmonte la porte du Poids public de Nuremberg (1497) est un petit tableau de mœurs dont la familiarité est relevée d'une pointe d'humour. C'est le seul sujet profane que nous connaissions dans l'œuvre d'Adam Krafft. Il revient aux sujets religieux dans les bas-reliefs funéraires qu'il exécute, de 1498 à 1503, pour les familles Pergerstorffer, Landauer et Rebeck. L'*épitaphe des Pergerstorffer*, à l'église Notre Dame, représente la Vierge de Miséricorde abritant sous les plis de son manteau les représentants de la chrétienté et la famille du donateur. Comparée à la Madone d'Holbein, la Madone de Krafft paraît d'une gaucherie bien

archaïque, mais elle séduit par la franchise de son réalisme et son accent d'intimité.

Les mêmes dons d'émotion sincère se retrouvent dans le *Chemin de croix* du cimetière Saint-Jean, qui passait autrefois pour l'œuvre la plus ancienne d'Adam Krafft et dont la critique moderne reporte la date vers 1505. D'après des recherches récentes, le donateur ne serait pas ce Martin Ketzel, qui fit deux fois le pèlerinage de Jérusalem pour mesurer exactement la distance entre les Stations du Calvaire, mais Heinrich Marschalk von Rauheneck, qui avait fait élever en 1500 un Chemin de croix à Bamberg. Les sept bas-reliefs d'Adam Krafft, qui figurent les chutes successives du Christ montant au Calvaire, se rattachent à la tradition de la Mise au tombeau de l'église Saint-Gilles.



Fig. 78. — Adam Krafft : Station du Chemin de croix. Nuremberg.

Adam Krafft est peut-être avec Dürer l'artiste allemand qui a senti le plus profondément le drame de la Passion. Par la profondeur du sentiment religieux, cet artisan probe, sincère, de grand cœur, s'apparente ainsi au plus grand de tous les artistes de Nuremberg.

TILMAN RIEMENSCHNEIDER (1468-1531). — L'École de Wurzbourg, qui se développe à la fin du xve siècle, en marge de l'École de Nuremberg, dans la vallée du Main, se résume — dans l'état actuel de nos connaissances — en une seule personnalité d'artiste, Tilman Riemenschneider. Aussi les œuvres innombrables groupées sous son nom exigent-elles, de la part de la critique, une sélection sévère.

Maître « Dill » n'était pas originaire de la Franconie : il est né à Osterode, dans le Harz, en 1468. Mais toute sa vie s'écoula à Wurzbourg. En 1483, il est reçu tout jeune dans la guilde de Saint-Luc. En 1520, il est élu bourgmestre. Impliqué en 1525 dans la guerre des Paysans révoltés contre l'évêque, il fut jeté en prison et mourut obscurément en 1531.

On connaît trop mal la vieille École de Wurzbourg pour savoir ce qu'il lui doit. C'est plutôt en Souabe qu'en Franconie qu'il faut chercher les sources de son art. Il est probable qu'il a connu à Ulm, qui était alors le centre le plus actif de l'Allemagne du Sud, les œuvres de Multscher et de Syrlin.

A la différence d'Adam Krafft, Riemenschneider a été à la fois tailleur de pierre et sculpteur sur bois. La pratique de la sculpture en

pierre, qui est conseillère de simplicité, a été un utile contrepoids à ses tendances décoratives.

Le maître-autel en bois sculpté de l'église de Münnerstadt (1490) est la première œuvre de Riemenschneider dont l'authenticité soit certifiée par des documents. La sainte Madeleine dont la statue occupait le centre du retable appartient aujourd'hui au Musée national bavarois de Munich. Elle est représentée en « Maria Ægyptiaca », vêtue seulement de ses longs cheveux dorés, qui retombent en longues tresses sur ses épaules



Fig. 79.
Tilman Riemenschneider : Ève, au portail de la chapelle de la Vierge, à Wurzbourg.

Les proportions des statues en pierre d'Adam et d'Ève, que Riemenschneider fut chargé de sculpter, en 1493, au portail de la chapelle de la Vierge de Wurzbourg, sont beaucoup plus heureuses. Cet effort encore timide est d'autant plus remarquable que le nu est exceptionnel dans la sculpture allemande du XVe siècle. Riemenschneider compléta plus tard la décoration de la chapelle municipale en sculptant, pour les contreforts, quatorze statues de pierre représentant le Christ, saint Jean-Baptiste et les Apôtres. Leur facture sèche et médiocre trahit un ouvrage d'atelier.



Fig. 80.—Tilman Riemenschneider : Détail de la statue de l'évêque Rudolf von Scherenberg. Cathédrale de Wurzbourg.

La virtuosité de l'artiste dans le traitement des draperies s'affirme dans la jolie Madone de la Neumünsterkirche (1493), debout sur un croissant de lune dans l'attitude gracieuse et légèrement hanchée des madones gothiques. Sous le remous des plis compliqués, les formes du corps s'accusent. Riemenschneider a maintes fois varié ce thème de la Madone, qui s'accordait avec son talent féminin. Son chef-d'œuvre dans ce genre est la Madone en pierre grise du Musée Stædel de Francfort, aussi admirable par la noblesse des proportions que par le grand caractère des draperies.

Mais toutes ces œuvres de jeunesse s'effacent devant le magnifique tombeau de l'évêque Rudolf von Scherenberg dans la cathédrale de Wurzbourg (1496). Sous un riche baldaquin de style gothique flam-

boyant, le vieux prélat se dresse, la mitre en tête, avec les insignes de sa double puissance séculière et ecclésiastique : l'épée et la crosse. Le masque tout plissé et labouré de rides profondes de ce vieil évêque aux yeux clignotants, aux lèvres minces, est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du portrait. L'analyse implacable de ce visage parcheminé ne dégénère pas en minutie et en sécheresse. La précision du détail n'exclut pas la liberté d'un modelé par larges plans, avec de vigoureux contrastes d'ombre et de lumière.

C'est entre 1495 et 1500 qu'il faut placer l'exécution des trois célèbres retables en bois sculpté de la vallée de la Tauber. Le *retable de la Vierge*, dans l'église de Creglingen, le *retable du Précieux Sang*, à Saint-Jacques de Rotenburg (fig. 67), et le *retable de la Croix*, à Detwang, sont peut-être ce que la plastique allemande tout entière a produit de plus parfait dans le domaine de la sculpture sur bois.



Phot Stoedtner

Fig. 81. — Tilman Riemenschneider : Les Apôtres du retable de Creglingen (groupe de gauche).

Trompé par la date apocryphe du retable de Creglingen et par la qualité véritablement exceptionnelle de ce groupe de sculptures, M. Bode avait cru devoir postuler, dans son « Histoire de la Plastique allemande », l'existence d'un maître anonyme qu'il appelait le *Maître du retable de Creglingen*. M. Tönnies a démontré depuis que ce maître anonyme était un mythe et que les retables de la Tauber devaient être restitués à Riemenschneider. Ces retables ont ceci de particulier qu'ils ne portent pas trace de polychromie et qu'ils sont tout entiers de la main du maître. C'est ce qui explique la perfection de leur technique et leur supériorité sur toutes les œuvres « collectives » de la sculpture allemande. Le plus beau est le retable de Creglingen, qui semble avoir été exécuté de 1495 à 1499 : c'est un gigantesque triptyque

à volets mobiles, dont l'ornementation luxuriante est empruntée à la stylisation de la vigne. Le thème de la décoration plastique est la glorification de la Vierge : les bas-reliefs des volets représentent l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et la Présentation au temple. Le panneau central est consacré à l'Assomption de la Vierge, qui s'enlève sur un nuage. A ses pieds, les douze Apôtres sont représentés par groupes de six, suivant du regard l'ascension de la mère du Christ. La science de la composition qui se révèle dans cet arrangement symétrique, la technique prestigieuse des draperies, le caractère individuel des têtes, mettent ces groupes d'Apôtres hors de pair. Le talent plus lyrique que dramatique de Riemenschneider se prêtait admirablement à rendre la tristesse muette de ceux qui restent, à la mort d'un être cher.



Phot. Stœdtner.

Fig. 82. — Tilman Riemenschneider : Les Apôtres du retable de Creglingen (groupe de droite).

Le retable du Précieux Sang, à Saint-Jacques de Rotenburg (1499-1505), est surtout remarquable par l'extrême élégance de son architecture gothique et la richesse de son ornementation. La Cène, qui occupe le centre du retable, n'a pas la forte unité du groupe des Apôtres de Creglingen.

Le troisième retable de la Tauber se trouve tout près de Rotenburg, dans la petite église de Detwang; on y admire un Christ en croix d'une grande noblesse d'expression.

On peut rapprocher de cette série deux œuvres charmantes que possède le Musée de South Kensington, à Londres : un fragment d'un retable de la Famille de la Vierge représentant sainte Anne en costume du xve siècle, avec saint Joachim, et deux petits bustes d'Adam et Ève, précieusement ciselés, en bois de poirier. L'expression songeuse du visage d'Adam, auréolé d'une magnifique chevelure bouclée, le minois enfantin d'Ève, la netteté du dessin des lèvres et des yeux, la perfection dans le rendu des chairs placent ces deux bustes au-

dessus de tout ce qu'ont créé les médailleurs de Nuremberg et d'Augsbourg.

Le tombeau monumental en pierre de l'empereur Henri II, à la cathédrale de Bamberg, fait pendant, dans l'œuvre de Riemenschneider, au retable de Creglingen; il y travailla de 1499 à 1513. Sur le couvercle du sarcophage, complètement isolé au milieu du chœur, reposent côte à côte les effigies de l'empereur Henri et de l'impératrice Cunégonde, exécutées de seconde main, d'après des documents anciens. Les côtés du sarcophage sont décorés de cinq bas-reliefs narratifs où se déroule la légende du couple impérial.



Fig. 83. — Tilman Riemenschneider : Bas-relief du tombeau de l'empereur Henri II. Cathédrale de Bamberg.

Les dernières œuvres de Riemenschneider, qui sont souvent des œuvres d'atelier, deviennent conventionnelles et schématiques. Son effigie en faible relief de l'abbé Johann Trithemius, au Neumünster de Wurzbourg (1516), est raide et guindée. Il est peu probable qu'il ait conçu le tombeau en marbre rouge de l'évêque Lorenz von Bibra (1519), qui voisine dans la cathédrale de Wurzbourg avec le tombeau gothique de l'évêque Rudolf von Scherenberg, car l'encadrement présente une ornementation de colonnes en balustre, de chapiteaux à feuilles d'acanthe, de guirlandes et de putti; or, nulle part ailleurs nous ne retrouvons chez Riemenschneider ces éléments décoratifs, empruntés à la Renaissance italienne. Sa dernière œuvre connue, le haut-relief en pierre de la Pietà à Maidbrunn (1525), est encore de conception gothique.

Le lyrisme sentimental de Riemenschneider s'oppose au style dur et sec de l'École de Nuremberg. C'est dans les figures féminines de la Madone ou des saintes que s'exprime le plus purement son idéal. Conformément à l'esthétique mignarde de la fin du XVe siècle, il se plaît à les représenter avec des formes élancées, des épaules tombantes,

des seins menus et une attitude coquette, un peu hanchée, qui ajoute encore à l'impression de gracilité. Les scènes dramatiques ne conviennent pas à son talent. Les sentiments qu'il exprime le mieux sont l'émotion rêveuse, la joie calme, la souffrance contenue.



Fig. 84. — Détail de la statue funéraire de l'évêque Lorenz von Bibra. Cathédrale de Wurzbourg.

A cette tendresse contemplative Riemenschneider joint heureusement un réalisme pittoresque et précis qui le sauve de l'uniformité et de la fadeur. Ses types d'hommes au visage maigre et osseux, au front bas encadré de longs cheveux bouclés, sont des bourgeois de Wurzbourg pris sur le vif. Sauf le Christ, la Vierge et les Apôtres qui se drapent majestueusement dans de longues tuniques, tous les personnages sont vêtus à la mode du temps et tous les détails de leur costume pittoresque sont rendus avec une minutieuse exactitude. Bien qu'il ait vécu jusqu'en 1531, à une époque où la Renaissance italienne avait déjà depuis longtemps franchi les Alpes et pénétré dans les ateliers de Nuremberg, Riemenschneider, isolé dans la petite résidence épiscopale de Wurzbourg, reste jusqu'à la fin fidèle aux formes du gothique.



Fig. 85. — Sainte Elisabeth. (Nuremberg. Musée Germanique.)

PETER VISCHER (1460-1529). — Peter Vischer, le célèbre fondeur de Nuremberg, marque, au contraire, la transition du style gothique au style de la Renaissance. En ce sens, il joue dans la sculpture allemande le même rôle que Dürer dans l'histoire de la peinture.

Dès le XIe siècle, en Allemagne, la technique du bronze avait déjà atteint un remarquable développement. Vers le milieu du XVe siècle, Hermann Vischer, qui est l'auteur de la cuve baptismale de l'église de Wittenberg (1457), transporta cette industrie d'Ulm à Nuremberg. La fonderie Vischer prit sous la direction de son fils Peter, qui fut reçu en 1497 dans la guilde des fondeurs (*Rotgiesser*), une remarquable extension. Sa réputation devint dès lors européenne : elle lui assura pendant quarante ans le monopole presque

exclusif de l'exportation des monuments funéraires non seulement en Allemagne, mais dans toute l'Europe centrale et orientale. « Les plus grandes fontes des Vischer, atteste le chroniqueur Neudörfer, sont éparses en Pologne, en Bohême, en Hongrie, chez les princes électeurs et dans toutes les parties du Saint-Empire ». On les retrouve à Magdebourg, à Ratisbonne, à Innsbruck, à Breslau et même à Cracovie.

Presque toutes les œuvres sorties de la fonderie de Nuremberg sont des monuments funéraires. Peter Vischer est donc à proprement parler un « tombier » : il exécute des tombeaux de toute forme et de toutes dimensions, depuis la modeste plaque funéraire ou *plate tombe*, simple lame de cuivre gravée ou repoussée (*Grabplatte*), jusqu'à l'épitaphe murale (*Wandgrab*) et au sarcophage monumental appelé *haute tombe* (*Hochgrab*).



Fig. 86. — Statuette de Peter Vischer. Châsse de saint Sebald à Nuremberg.

Le plus ancien de ces monuments funéraires est la « haute tombe » de l'archevêque Ernest de Saxe (fig. 87), à la cathédrale de Magdebourg (1495). Le gisant, revêtu de ses ornements épiscopaux, repose sur un sarcophage dont les longs côtés sont décorés de douze statuettes d'Apôtres. Ces statuettes, encore lourdes et massives, mais fortement individualisées, annoncent par la simplification des lignes et le calme des attitudes les classiques Apôtres du tombeau de saint Sebald ; mais l'ornementation des arcatures du baldaquin est encore purement gothique, de même que dans la plaque funéraire de l'évêque Jean IV à la cathédrale de Breslau, qui est datée de 1496.

Peter Vischer est-il un artiste créateur ou un simple fondeur qui se contentait d'exécuter les modèles (*Visierungen*) que lui fournissaient les artistes de Nuremberg : Veit Stoss, Adam Krafft, Jacopo de Barbari ou Albert Dürer ? Telle est la question préalable qui se pose à propos des tombeaux de Römhild en Thuringe et d'Hechingen en Souabe, pour lesquels nous possédons des dessins portant le monogramme de Dürer. La collaboration des peintres et des sculpteurs était un usage fréquent au XVIe siècle, comme le prouve l'histoire des tombeaux de Brou et de Nantes. Mais rien ne nous autorise à affirmer que Peter Vischer n'ait été qu'un simple praticien travaillant d'après des patrons ou des maquettes qu'il n'avait pas conçues lui-même. Les dessins attribués à Dürer au Musée des Offices sont probablement non les modèles, mais les copies des tombeaux de Römhild.

L'œuvre la plus populaire de l'atelier Vischer et de toute la sculpture allemande du XVIe siècle est le *tombeau de saint Sebald* à Nuremberg.

La première esquisse du monument, conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, remonte à 1488; mais c'est seulement, en 1507 que la fabrique de l'église Saint-Sebald signa un contrat avec Peter Vischer, qui dut faire subir à son premier projet d'importantes modifications. Il y travailla douze ans, en collaboration avec ses deux fils,



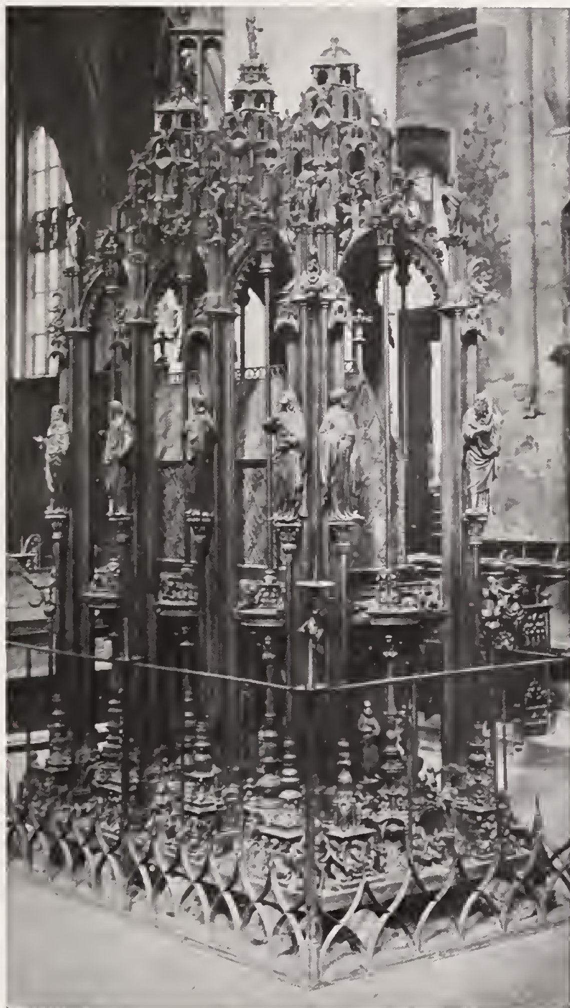
Fig. 87. — Peter Vischer : Tombeau de l'archevêque Ernest de Saxe. Cathédrale de Magdebourg.

comme l'atteste l'inscription placée sur le socle : « Peter Vischer, bourgeois de Nuremberg, a fait cet ouvrage avec ses fils, à la gloire de Dieu tout-puissant et en l'honneur de saint Sebald, et l'a terminé en l'an 1519 ».

Ce n'est pas à proprement parler un tombeau. Il n'était pas question de remplacer la châsse du XIVe siècle qui renfermait les reliques du patron de l'église. L'œuvre de Peter Vischer n'est que la monture en laiton de ce vieux reliquaire en argent. La châsse repose sur un soubassement décoré de bas-reliefs et elle est emprisonnée dans une magnifique armature en forme de baldaquin, qui lui sert à la fois d'enveloppe protectrice et de couronnement décoratif.

Ce monument hybride, d'un art de transition, est un singulier amalgame d'architecture de style gothique fleuri et d'ornementation italienne.

Sur huit piliers reliés par des ogives dentelées, s'élèvent trois baldaquins en forme de coupoles étayées par une forêt de contreforts et d'arcs-boutants. L'ornementation est d'une richesse exubérante. Les thèmes empruntés à l'iconographie chrétienne s'entremêlent avec des thèmes de la mythologie païenne mis à la mode par les humanistes. Les quatre Vertus cardinales s'opposent à Persée, Samson, Hercule et Nemrod, qui symbolisent la victoire sur la nature physique. Des putti éparpillés à la base des colonnettes agacent de jeunes chiens, et des harpies aux reins cambrés, fixées aux quatre angles de la châsse, font office de porte-cierges. Les parties les plus importantes de la décoration plastique sont les bas-reliefs du soubassement dont la plinthe repose sur des coquilles d'escargots, et les admirables statuettes d'Apôtres et de Prophètes qui décorent les piliers du triple baldaquin. A l'une des deux extrémités se dresse la statue de Peter Vischer représenté en vêtement de travail avec les outils de son métier : ce fondeur trapu et barbu, coiffé d'une calotte de cuir, est la vivante effigie d'un artisan de Nuremberg. Les quatre bas-reliefs sont consacrés à la légende de saint Sebald, qui remplit miraculeusement une cruche de vin, châtie un impie que la terre engloutit, se chauffe les pieds à des glaçons brûlants et rend la vue à un aveugle. Ils sont traités dans le plus pur style de la Renaissance : les accessoires pittoresques sont éliminés pour déblayer la composition et donner aux groupes plus d'harmonie ; les draperies minces et souples laissent deviner les formes nues sur lesquelles elles se moulent. L'influence italienne est également sensible dans les figures d'Apôtres, qui marquent un grand progrès sur



Phot W. Ebel

Fig. 88. — Peter Vischer : Châsse de saint Sebald. Nuremberg.

les Apôtres de Magdebourg : leurs proportions sont plus élancées; l'expression des visages est idéalisée, presque impersonnelle. C'est dans la haute Italie, à Milan et surtout à Venise, qu'il faut chercher les sources de cet art, si nouveau dans la sculpture allemande. Ce caractère impersonnel, ces proportions élancées, ces draperies « mouillées » qui épousent les formes du corps procèdent manifestement de l'École de sculpture vénitienne des Lombardi.

Comment s'explique cette invasion subite de motifs italiens? Nous savons que le tombeau de saint Sebald est l'œuvre collective de Peter Vischer et de ses deux fils. Or il est avéré, non seulement par le témoignage de Neudörfer, mais par des dessins originaux conservés à Paris, qu'Hermann, le fils aîné, fit en 1515 un voyage d'études jusqu'à Rome. Peter le jeune avait fait peut-être, en 1507, un voyage dans la haute Italie. Il est donc assez logique d'attribuer cette pénétration de l'influence italienne dans l'atelier Vischer à la collaboration des deux fils. M. Seeger va même jusqu'à prétendre que Peter le jeune a joué un rôle prédominant à partir de 1507.



Phot. Ferd. Schmidt.
FIG. 89. — Peter Vischer : Apôtres de la châsse de saint Sebald. Nuremberg.

Cette collaboration une fois admise, la difficulté est de faire le départ entre l'œuvre de Peter Vischer et celle de ses fils. Il est possible que les ornements des balustres et surtout les petits sujets mythologiques : les dauphins montés par des putti, les Tritons et les Sirènes, aient été ciselés par Pierre II, dont Neudörfer mentionne le goût pour la lecture des historiens et des poètes. Mais c'est aller beaucoup trop loin que de subordonner Peter Vischer à ses fils, en ne lui laissant que l'honneur d'avoir conçu le plan primitif. Rien ne nous empêche d'admettre que le vieux Peter Vischer se soit rallié lui-même, vers 1510, à la Renaissance italienne, sous l'influence des humanistes de Nuremberg, de Jacopo de Barbari ou simplement des gravures et des plaquettes qui propageaient l'art d'outre-monts. Dans des plaques tombales de Cracovie ou de Meissen qui sont antérieures au tombeau de saint Sebald, apparaissent déjà, au milieu d'éléments gothiques, des formes et des motifs empruntés à la Renaissance.

On attribue généralement à Peter Vischer deux œuvres extrêmement

célèbres du commencement du xvie siècle : la *statue du roi Arthur*, à l'église des Franciscains d'Innsbruck, et la *Belle Madone* du Musée Germanique de Nuremberg. Mais ces attributions sont de simples hypothèses Nous savons seulement qu'en 1513, Peter Vischer fut appelé à collaborer à la décoration du tombeau de l'empereur Maximilien à Innsbruck et qu'il fournit deux grandes statues de bronze qui lui furent payées mille florins. Comme la plupart des pleurants de bronze qui montent la garde autour du cénotaphe impérial sont de médiocres mannequins affublés de panoplies, on suppose que les deux statues de Vischer dont il est fait mention dans les comptes sont les deux meilleures de la série : le roi des Goths Théodoric et le roi Arthur d'Angleterre.



Fig. 90. — Le roi Arthur.
Détail du tombeau de l'empereur Maximilien.
Église des Franciscains d'Innsbruck.

Ces statues font partie d'un ensemble grandiose qui ne fut malheureusement réalisé qu'en partie. Autour du sarcophage en marbre, quarante statues colossales de bronze, représentant les ancêtres des Habsbourg, devaient, avec une torche à la main, faire éternellement la veillée du mort. C'est le dernier aboutissant du thème funéraire des « deuils » ou « pleurants », que l'on rencontre dès le xiiie siècle, qui va s'amplifiant toujours, depuis les tombeaux de Philippe le Hardi, fondateur de la dynastie, jusqu'au monument de l'empereur Maximilien, dernier héritier des ducs de Bourgogne.

La statue du roi Arthur nous montre ce qu'un pareil programme aurait pu donner dans la main d'un homme de génie. C'est le type idéal du paladin. Armé d'une cotte de mailles recouverte d'une magnifique cuirasse ciselée, qui aurait fait honneur aux plus habiles armuriers d'Augsbourg, appuyant son gantelet de fer sur un bouclier armorié, il se dresse droit et ferme avec une aisance pleine de noblesse, le regard éclatant de franchise sous la visière relevée du casque. L'exécution est à

la hauteur de la conception : la fonte, la patine et la ciselure du bronze sont d'une technique admirable. C'est un des plus fiers chefs-d'œuvre de la sculpture allemande.

C'est probablement aussi à l'atelier de Vischer qu'il faut attribuer la *Belle Madone* de Nuremberg. On suppose que ce modèle en bois peint était destiné à être reproduit en bronze et il est certain que les proportions élancées, l'arrangement des draperies rappellent les Apôtres de Saint-Sebald. Cette Madone, qui passe pour être la plus belle statue de femme de l'École de Nuremberg, est déparée par des défauts de proportion choquants : la tête est trop petite par rapport au corps très étiré, les épaules sont trop étroites, les seins trop hauts, les jambes et le ventre d'une longueur démesurée. En outre, cette matrone qui prie les mains jointes, les yeux levés au ciel, a un regard si vide d'émotion et de pensée, qu'on a pu se demander si c'était une Mère de douleur au pied de la croix ou une Vierge de l'Annonciation écoutant le message de l'ange.



Fig. 91. — La Belle Madone de Nuremberg. (Musée Germanique.)

Dans les dernières œuvres de Peter Vischer, l'influence italienne s'accuse de plus en plus. La célèbre grille en bronze, commandée en 1515 par les Fugger d'Augsbourg, était ornée de pilastres cannelés et de frises décoratives qui portaient l'empreinte de l'art vénitien. L'épitaphe de Marguerite Tucher, à la cathédrale de Ratisbonne (1521), est encadrée par deux pilastres qui supportent une arcature en plein cintre et présente à l'arrière-plan un petit temple rond à coupole qui rappelle le Tempietto du Sposalizio de Raphaël.

L'italianisme superficiel de Peter Vischer présentait à la fois des avantages et des dangers. On ne saurait nier que son sens de la beauté formelle va toujours en progressant depuis le tombeau de Magdebourg et la châsse de Saint-Sebald jusqu'à l'épitaphe de Ratisbonne : la simplicité de la composition, la noblesse des formes et des draperies, la souplesse plus grande des articulations, le port plus libre des têtes, tout indique un art plus mûr et plus parfait. Mais ce gain est compensé par l'affaiblissement du réalisme pittoresque qui faisait le charme de la sculpture allemande du XVe siècle. L'art allemand commence à

perdre son goût de terroir et à se dénationaliser. En même temps qu'il porte la sculpture nurembergeoise à son apogée, Peter Vischer fraye la voie aux « petits maîtres » italianisants.

Les petits maitres. — A partir de la mort de Peter Vischer (1529), la Renaissance italienne fait à Nuremberg de rapides progrès. L'École de Vischer présente les mêmes caractères que l'École de Dürer. A la génération des grands artistes succèdent les « petits maîtres ». En sculpture comme en peinture, c'est la même prédilection pour les œuvrettes de petit format, d'une exécution précieuse et raffinée.



Phot. Stoedtner.

Fig. 92. — Peter Vischer le Jeune : Monument de Frédéric le Sage. Église du château de Wittenberg.

Après la mort prématurée de leur frère aîné Hermann, les deux fils de Peter Vischer continuent encore un certain temps la tradition de la célèbre fonderie de Nuremberg. Peter le Jeune est l'auteur du magnifique monument de l'électeur Frédéric le Sage dans l'église du château de Wittenberg (1527). C'est le plus beau portrait qui existe du protecteur de Luther et de Cranach. Coiffé du bonnet électoral, drapé d'une longue robe aux plis majestueux, le prince, dont la barbe carrée s'étale sur un collet d'hermine, serre avec force, de ses deux mains gantées, la poignée d'une épée nue. Cette fière effigie se détache au milieu d'un riche encadrement Renaissance timbré d'écus armoriés. Hans Vischer termine en 1530 le double tombeau assez médiocre de Jean Cicéron et de Joachim Ier de Brandebourg, qui a été transféré de l'église du couvent cistercien de Lehnin à la cathédrale protestante de Berlin. Mais la fonderie ne tarde pas à péricliter. Le bronze, qui était auparavant la matière par excellence de la statuaire funéraire, est délaissé au xvie siècle pour le marbre rouge ou la pierre de Solenhofen.

Au lieu d'exercer comme leur père et leur aïeul le métier de tombiers, les derniers représentants de la dynastie des Vischer en sont réduits à cise-

ler de menus objets d'art décoratif. Cette tendance n'était d'ailleurs pas nouvelle : même dans le tombeau monumental de Saint-Sebald, la décoration plastique proprement dite ne se compose que de menues figurines.

Parmi les petits bronzes de Peter Vischer le Jeune, il faut citer en première ligne les deux encriers de l'Ashmolean Museum d'Oxford qui représentent une femme nue repoussant du pied une tête de mort. Leur authenticité est attestée par la belle devise de l'artiste : *Vitam, non mortem recogita* et par son monogramme, formé de deux poissons embrochés (*Fische*). On lui doit aussi la célèbre plaquette d'Orphée et d'Eurydice dont les deux exemplaires les plus connus sont ceux de la collection G. Dreyfus à Paris et du Musée de Berlin. L'artiste s'inspire ici des maîtres vénitiens et padouans, de Riccio et de Jacopo de Barbari.



Fig. 93. — La Fontaine de l'Homme aux oies. Nuremberg.

C'est encore l'influence d'une gravure de Jacopo de Barbari qu'on retrouve dans une jolie statuette en bronze d'Apollon tirant de l'arc, fondue en 1532 par Hans Vischer pour la guilde des archers de Nuremberg.

Non loin de la fontaine d'Apollon, se dresse, derrière l'église Notre-Dame, la charmante fontaine de l'*Homme aux oies*, que la tradition attribue au sculpteur Pankraz Labenwolf, parent des Vischer. Le motif humoristique du rustre aux chausses tombantes tenant une oie grasse sous chaque bras, rappelle les savoureuses paysanneries d'un des petits maîtres de la gravure : Hans Sebald Beham.

De tous les petits maîtres de Nuremberg le plus original est Peter Flötner (Flettner), que des recherches récentes ont mis en lumière. Il était né vers 1485. De 1511 à 1518, il travaille à Augsbourg pour les Fugger. Après un séjour en Italie, il émigre vers 1522 à Nuremberg. Il mourut en 1546 au service de l'électeur palatin Frédéric II, à Heidelberg.

C'est un artiste universel. Au témoignage de Neudörfer, il était avant tout sculpteur sur bois ; mais il était aussi architecte, décorateur, médailleur, ornemaniste, et dans tous ces domaines il a puissamment contribué à

la propagation de la Renaissance italienne. Sa plus ancienne œuvre datée est la fontaine du marché à Mayence (1526), qui fut élevée aux frais de l'archevêque Albert de Brandebourg. L'exécution en est assez grossière. C'est dans la décoration des maisons patriciennes de Nuremberg qu'il donne toute sa mesure. La maison Tucher lui doit son portail et sa bretèche ainsi que ses lambris sculptés (1533). Son chef-d'œuvre est la décoration de la maison Hirschvogel (1534), dont la grande salle est une merveille de proportions et de goût. Les boiseries sont de pur style italien. Le principal motif est un magnifique encadrement de porte en pierre qui a la forme d'une cheminée monumentale. Deux paires de colonnes géminées, dressées sur de hauts stylobates autour desquels se déroule une ronde d'enfants nus, supportent un linteau décoré d'une frise de rinceaux et de putti. Au-dessus dans la lunette, l'oiseau héraldique de la famille Hirschvogel abrite sous ses grandes ailes déployées deux charmants putti casqués. C'est l'ensemble décoratif le plus parfait qu'ait produit la Renaissance allemande.



Fig. 94. — Peter Flötner : Encadrement de porte de la maison Hirschvogel, à Nuremberg.

Neudörfer vante surtout l'habileté de P. Flötner à sculpter le corail, les noyaux de cerise et les noix de coco. Si puérils que soient ces tours de force, il faut reconnaître que la magnifique coupe en noix de coco de la collection Holzschuher, à Augsbourg, est une véritable œuvre d'art. La statuette d'Adam, au Musée de Vienne, un Putto jouant du luth, au Musée de Berlin, sont des exemples typiques de cet art menu et précieux.

Flötner a été enfin le plus grand médailleur de la Renaissance allemande ; ses portraits-médaillons en buis, ses plaquettes en pierre tendre (*Speckstein*) dont on tirait pour les orfèvres des épreuves en plomb ou en bronze, valent les meilleures plaquettes italiennes. Les sujets sont volontiers allégoriques et obscènes. La connaissance du nu, surtout dans les corps d'enfants, est très remarquable. Les fonds de paysages, dont

les différents plans sont habilement dégradés, constituent un des éléments décoratifs essentiels.

Tout en se montrant très familier avec les formes de la Renaissance italienne, qu'il a visiblement étudiée sur place, le « Benvenuto Cellini allemand » reste toujours original. Par sa richesse inépuisable d'invention, par le raffinement de son goût, par l'universalité de ses dons, il s'élève au-dessus de tous les petits maîtres de Nuremberg dans le voisinage immédiat des grands artistes du XVIe siècle.



Phot. Hœfle.
Fig. 95. — La Fontaine d'Hercule, par Adriaen de Vries, à Augsbourg.

La mort de P. Flötner en 1546, bientôt suivie par la disparition de la fonderie Vischer en 1549, marque la fin de l'École de sculpture de Nuremberg.

La Décadence (1540-1620). — A partir de 1540, la décadence de la sculpture allemande se précipite. La Réforme détruit ou mutile les œuvres d'art dans un grand nombre d'églises. La sculpture religieuse ne peut plus subsister que dans les pays catholiques, c'est-à-dire presque exclusivement dans l'Allemagne du Sud. La bourgeoisie appauvrie cesse de patronner les artistes : l'art populaire est remplacé par un art de cour. Munich, résidence ducale, prend la place de Nuremberg et devient le centre le plus important de la sculpture en bronze.

Les vieilles écoles provinciales se désagrègent et l'art national de la sculpture sur bois, qui avait si longtemps résisté à l'influence niveleuse de la Renaissance italienne, tend à disparaître. La plupart des sculpteurs allemands sont réduits aux rôles de manœuvres : car les princes font appel, pour diriger toutes leurs entreprises artistiques, à des Hollandais ou à des Flamands italianisés, chassés de leur pays d'origine par les fureurs iconoclastes de la Réforme ou par la guerre d'affranchissement des Pays-Bas.

Alexander Colin, de Malines, qui avait été chargé, par le Palatin Othon-Henri, de décorer dans le goût flamand la façade du château d'Heidelberg, fut mandé en 1562 à Innsbruck pour achever le tombeau de l'empereur Maximilien dans l'église des Franciscains. C'est lui qui sculpta l'effigie en bronze de l'empereur agenouillé et qui décora le cénotaphe de pittoresques bas-reliefs en albâtre (1566).

Le célèbre mausolée que l'électeur Maximilien consacra à la

mémoire de son ancêtre l'empereur Louis Ier de Bavière, dans l'église Notre-Dame de Munich, s'inspire de ce tombeau impérial d'Innsbruck. Il a été conçu, sinon exécuté, par un autre Flamand italianisé, Pieter de Witte, plus connu sous le nom de Pietro Candido ou de Peter Candid. Pieter de Witte avait été tout jeune en Italie, comme ses compatriotes Scorel, Heemskerk et Sustris, et il s'était formé à l'école de Vasari, qui lui avait enseigné le « grand style ». Appelé à Munich en 1586, il fut, sous le règne de Maximilien, le véritable surintendant de l'art bavarois. Au-dessus de la modeste dalle funéraire gothique sculptée par Erasmus Grasser en 1490, il édifia un somptueux catafalque surmonté de la couronne impériale. Au milieu des longs côtés se dressent les statues de bronze des ducs de Bavière Guillaume IV et Albert V. Aux angles du catafalque, quatre chevaliers richement armés veillent et prient, un genou en terre, la main appuyée sur la hampe de leurs lances dont les pennons brodés portent les armoiries des familles alliées aux Wittelsbach.

Ce motif des trabans agenouillés qui montent la garde autour d'un tombeau est aussi fréquent dans la sculpture funéraire du XVIe siècle que le thème des pleurants dans la sculpture bourguignonne du XVe siècle : il dérive probablement du célèbre tombeau de l'église de Breda. En tout cas, c'est par l'intermédiaire des sculpteurs des Pays-Bas qu'il s'est propagé en Allemagne et dans les Pays scandinaves. Ces quatre veilleurs de bronze donnent au mausolée de la Frauenkirche, dont l'ensemble est pesant et le détail assez grossier, un caractère d'imposante gravité.

La grâce souple du talent de Pieter de Witte s'affirme plus heureusement dans les statues décoratives et dans les fontaines qu'il exécuta pour la décoration de la Résidence. A côté de lui il faut faire une place à un sculpteur allemand, Hans Krumper de Weilheim, excellent praticien, qui a fondu la statue en bronze de la Vierge (*Patrona Bavariæ*).

La sculpture décorative de ce temps est encore mieux représentée à Augsbourg qu'à Munich. C'est la ville des fontaines monumentales. Là comme ailleurs, c'est à des Flamands italianisés que la vieille cité souabe s'est adressée pour la décoration de ses larges rues. La fontaine de l'empereur Auguste, fondateur d'Augsbourg, est l'œuvre d'Hubert Gerhard d'Anvers (1593). La fontaine de Mercure et la fontaine d'Hercule (1599) sont dues toutes les deux à Adriaen de Vries, le meilleur élève de Jean de Bologne, qui fut plus tard appelé à Prague, à la cour de l'empereur Rodolphe II en qualité de « Kammerbildhauer ».

Ces noms et ces œuvres n'appartiennent plus à l'histoire de la sculpture allemande proprement dite, mais à l'histoire de l'italianisme en Allemagne. Longtemps avant que la guerre de Trente ans ne vienne lui donner le coup de grâce, la sculpture allemande a cessé d'exister.

BIBLIOGRAPHIE

I. **Ouvrages généraux.** Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin, 1887. — Dehio et von Bezold, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*, Berlin, 1905 et suiv.

II. **Monographies.** — 1. ***Allemagne du Nord.*** Wolff, *Die Nicolaikirche zu Calcar*, 1880. — Schlie, *Das Altarwerk in der Pfarrkirche zu Güstrow*, 1883. — Goldschmidt, *Lübecker Malerei und Plastik bis* 1530, Lübeck, 1889. — Sach, *Hans Brüggemann und seine Werke*, Schleswig, 1895. — Matthæi, *Werke der Holzplastik in Schleswig Holstein bis* 1530, Leipzig, 1901.

2. ***Allemagne du Sud*** : A. École rhéane et souabe. Dehio, Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz, *Jahrb. d. pr. Ks.*, 1909. — Vöge, Konrat Meit und die Grabdenkmäler in Brou, *Jahrb. d. pr. Ks.*, 1910. — Schuette, *Der schwäbische Schnitzaltar*, Strasbourg, 1908. — Grill, *Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin der ältere*, Strasbourg, 1910. — Wiegand, *Adolf Dauer*, Strasbourg, 1903.

B. École bavaroise et tyrolienne : Wolff, *Michael Pacher*, Berlin, 1911.

C. École franconienne : Réau, Peter Vischer et l'École franconienne du xive au xvie siècle (*Maîtres de l'Art*), Paris, 1909. — Pückler-Limpurg, *Die Nürnberger Bildnerkunst um die Ende des* xiv. *und* xv. *Jahrhunderts*, Strasbourg, 1904. — Daun, *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*, Leipzig, 1903. — Kopera, *Wit Stwosz*, Cracovie, 1908. — Wanderer, *Adam Krafft und seine Schule*, Nuremberg, 1896. — Daun, *Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit*, Berlin, 1897. — Tönnies, *Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers, T. Riemenschneider*, Strasbourg, 1900. — Autenrieth, *Das Sebaldusgrab P. Vischers*, Ansbach, 1887. — Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians, *Jahrb. d. öst. Ks.*, XI, 1890. — Justi, Vischerstudien, *Repert.*, XXIV, 1901. — Headlam, *Peter Vischer*, Londres, 1901. — Seeger, *Peter Vischer der jüngere*, Leipzig, 1897. — Bode, Die Kleinbronzen der Söhne des ält. P. Vischer, *Jahrb. der pr. Ks.*, 1908. — Lange, *Peter Flötner*, Berlin, 1897. — Ermann, *Deutsche Medailleure des* xvi^en *und* xvii^en *Jahrhunderts*, Berlin, 1884. — Habich, *Studien zur deutschen Renaissancemedaille*, 1906.

CHAPITRE III

LA MÉDAILLE ALLEMANDE ET FLAMANDE AU XVIe SIÈCLE[1]

LA MÉDAILLE ALLEMANDE

La médaille allemande du XVIe siècle offre le plus haut intérêt : elle nous montre en effet l'un des aspects les plus nets sous lesquels se soit révélé l'esprit germanique. Sans doute, elle n'est guère qu'une forme de l'art du portrait; sans doute, ses chefs-d'œuvre sont tous nés en un court espace de temps : mais ils sont nés en si grand nombre et avec un caractère si défini, si national, qu'ils méritent dans l'histoire de l'art une place tout à fait à part.

Longtemps l'importance en a été méconnue, parce que l'histoire en demeurait confuse. Les médailleurs d'Augsbourg, de Nuremberg et de Leipzig, ou n'ont point signé leurs œuvres, ou ne les ont signées que de monogrammes; aussi, dès le XVIIe siècle, leurs noms étaient oubliés, et leurs œuvres ont subi le sort obscur réservé à la plupart des œuvres anonymes! Mais, de nos jours, les érudits allemands ont peu à peu tiré de l'ombre les vieux orfèvres-médailleurs du temps de Charles-Quint et restitué à chacun d'eux la majeure partie de son œuvre, — et, gagnant ainsi en clarté, l'histoire de la médaille allemande a également gagné en attrait.

Ces travaux de l'érudition d'outre-Rhin ont dissipé de nombreuses erreurs : par exemple, on attribuait autrefois une importance considérable à la médaille allemande *frappée* et à l'influence de l'usage du *balancier* sur l'art de la médaille en Allemagne. Or il est évident, aujourd'hui, que

1. Par M. Jean de Foville.

presque toutes les belles médailles allemandes sont fondues. Le balancier a bien été perfectionné dans les ateliers germaniques, et on se souvient qu'Henri II envoya Guillaume de Marillac à Augsbourg, pour y acheter les machines nouvelles. Mais le balancier resta surtout un outil monétaire. Il permettait une frappe facile de ces larges *thalers* qu'émettaient tant d'ateliers impériaux, princiers ou libres, depuis Halle en Tyrol jusqu'à Aix-la-Chapelle. Sauf quelques-unes où survit curieusement l'art héraldique du Moyen Age, sauf aussi quelques thalers à effigie, gravés surtout dans le Tyrol, et où l'art italien, l'art mantouan notamment, a imprimé la trace de son influence (par exemple, la grande monnaie de Maximilien, datée de 1505, et où l'empereur cuirassé est figuré à mi-corps). — ces pièces frappées sont négligeables pour l'histoire de l'art. Les plus anciennes, qui sont en général les meilleures, ont pu seulement favoriser le goût naissant de la médaille. Les autres ne nous montrent qu'une lente dégénérescence de l'art médiéval, parallèle à l'éclosion et au développement brillant, original, abondant et rapide de la médaille *fondue* allemande, création si curieuse et très réaliste des minutieux orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg.

Avant d'étudier les chefs-d'œuvre de ces vieux maîtres, nous devons dire quelques mots de leur technique. En effet, ils se satisfaisaient rarement de la rapide méthode des Italiens, qui modelaient dans la cire, ou dans une composition très plastique, le prototype de leurs médailles, et se contentaient ensuite d'en prendre une empreinte creuse pour constituer le moule où les pièces devaient être coulées. Les orfèvres allemands, dédaignant cette pratique comme une improvisation trop facile, et obéissant au même génie que les sculpteurs d'Augsbourg, de Nuremberg ou d'Ulm, se sont généralement astreints à exécuter le modèle de leurs médailles dans une matière plus dure, comme le bois (surtout le buis) ou comme la pierre à lithographie. Ces modèles, dont nous possédons un grand nombre, sont donc les véritables originaux. Mais, en outre, quand à l'aide de ce prototype ils avaient obtenu un moule, et fondu leurs médailles en bronze, en argent, ou même en or, ils s'appliquaient fréquemment à reciseler les épreuves, avec une minutie d'orfèvres. De là cette différence saisissante entre la médaille italienne, d'un faire large, d'une élégance aisée, d'un modèle souple et gras, et la médaille allemande, plus sèche, plus raide, mais si habilement refouillée, si accentuée aussi, si chargée d'intentions, de détails et, parfois, d'ornements.

Une autre observation s'impose au début de toute étude sur la médaille allemande : cet art a fleuri avec une extraordinaire abondance, mais pendant une période assez courte, qui commence presque exactement avec le règne de Charles-Quint et s'achève avec celui de Maximilien II. Avant ou après, cet art n'eut qu'une vie très réduite. Sans doute, vers 1580, une

seconde Renaissance de la médaille allemande s'incarne en Valentin Maler et se continue avec ses successeurs immédiats : mais ce renouveau ne présente plus un aussi puissant intérêt. Plus attrayante peut-être semblera la période préparatoire qui précéda et fit éclore le brillant âge d'or de la médaille allemande; c'est dans cette période que furent créées, entre autres, les quelques médailles dues à Albert Dürer.

Enfin, j'ajouterai une dernière remarque : les plus belles médailles allemandes ont été exécutées à Augsbourg, à Nuremberg et à Leipzig. En dehors de ces trois villes, nous ne rencontrons que quelques médailleurs isolés méritant une mention rapide. Nous serons donc amenés à diviser notre étude en trois chapitres : école de Nuremberg, école d'Augsbourg, école de Saxe, en ajoutant une quatrième section pour passer en revue les médailleurs d'Autriche ou de Suisse. Et toutefois nous devons prévenir le lecteur qu'une telle division, nécessaire pour la clarté, ne doit pas nous tromper sur la nature et le rôle de chacune de ces écoles : en effet, elles n'offrent point des caractères absolument tranchés ; étant tout à fait contemporaines et assez voisines, il y a de l'une à l'autre des échanges nombreux, et c'est assez arbitrairement que nous classerons à l'une plus qu'à l'autre un maître comme Hans Schwarz, l'un des plus féconds de son siècle, puisque, né à Augsbourg, il travailla plusieurs années à Nuremberg et y fut même accablé de commandes. Cependant, de semblables divisions, qui donnent plus de netteté à l'histoire de ces maîtres, si nombreux et si actifs de 1520 à 1570, ne sont point non plus dépourvues de signification objective, et moins en Allemagne que partout ailleurs, comme en font foi la puissante organisation corporative des orfèvres dans chacune des villes d'outre-Rhin et le caractère original, nettement particulariste, plein de vitalité aussi, d'anciennes cités comme Nuremberg et Augsbourg.

Les premières médailles allemandes. — Il y avait plus de soixante années que Pisanello avait créé ses chefs-d'œuvre, et la plus riche, la plus féconde évolution de la médaille italienne était achevée, quand parurent les premières médailles allemandes. Aussi, au contraire de ce qui eut lieu en France et en Flandre, la médaille allemande échappa-t-elle, presque toujours, à l'influence de l'Italie. De 1500 à 1520, les ateliers d'orfèvres de l'Allemagne produisent de temps à autre quelques médailles, dont la forme extérieure n'est guère fixée, et dont plusieurs sont anonymes ; quelques-unes sont conçues dans un style sigillaire très frappant, et ont été évidemment exécutées par des orfèvres spécialisés dans la gravure des sceaux. Telle est cette curieuse médaille de Laurent de Bibra, évêque de Würtzbourg, datée de 1511, et que M. Habich appelle un des *incunables* de la médaille allemande : le buste de l'évêque, que l'artiste a

voulu figurer nu, à la romaine, est d'un réalisme germanique très frappant et d'une heureuse précision. Mais à ces médailles d'aspect sigillaire, cinq autres de la même période s'opposent, comme un contraste absolu; ce sont d'ailleurs des œuvres tout à fait isolées, des œuvres à part, d'un très faible relief, d'un modelé délicat sans minutie et souple sans mollesse, des œuvres qui ne sont copiées d'aucune autre et qui n'ont pas été imitées; plus encore que leurs intimes qualités, un grand nom assure leur gloire : ce sont les médailles d'Albert Dürer. Ces cinq pièces, d'un style si particulier qu'on est amené, dès le premier coup d'œil, à les attribuer au même auteur, mais dont trois seulement portent le célèbre monogramme du maître, ont soulevé de longues discussions. Fallait-il en effet se fier à ce monogramme, trop souvent copié par des faussaires, et, dans le silence des textes historiques, classer Albert Dürer parmi les médailleurs allemands? Nous n'exposerons point ici ces querelles d'érudit, les raisons des sceptiques, comme Thausing, nous paraissant faibles en regard de celles qu'apporte un savant comme M. Habich, et surtout en regard des médailles elles-mêmes; en effet, quoiqu'elles ne soient pas des œuvres de tout premier ordre, la pureté de leur dessin, la finesse de leur modelé, et surtout la noble gravité de leur expression leur donne une saveur d'authenticité très reconnaissable, et que n'auraient point des œuvres, soit copiées par un élève sur des dessins du maître, soit imitées de sa manière un siècle après lui. Albert Dürer, fils d'orfèvre, formé dans dans un atelier d'orfèvrerie, était naturellement amené — surtout après avoir vu à Venise des œuvres de Pisanello — à tenter quelques essais dans cet art nouveau : il y a réussi avec beaucoup d'originalité, quoique avec plus de finesse que de puissance. Les deux premières de ses médailles sont datées de 1508 : l'une figure un buste de femme de trois quarts, les yeux levés; c'est un visage rondelet, joliment modelé, qui ressemble à plusieurs de ses madones (par exemple celle de l'autel Heller) et d'une grâce allemande un peu molle : on y a voulu voir souvent, sans raison, un portrait d'Agnès Frei, femme de Dürer. L'autre médaille de 1508 représente un buste de vieillard de profil, levant sa tête glabre et ridée, ses cheveux cachés par un bonnet; on lui a donné, à tort, le nom de Wohlgemüth. C'est une étude réaliste très poussée, très habile, très souple dans son relief extrêmement bas, et qui manque un peu d'âme. Nous citerons seulement en passant une plaquette qui, de la collection Félix, est passée au South-Kensington Museum, et où se retrouve ce même visage de femme que l'on avait nommé Agnès Dürer : on a beaucoup discuté sur cette œuvre non signée, mais l'intérêt esthétique en est secondaire. Plus séduisantes sont deux œuvres de 1514 : un excellent modèle de médaille en pierre, non signé d'ailleurs, et qui montre un buste de jeune femme à gauche, d'un modelé pur, d'une physionomie

pensive (coll. Félix); et, enfin, un beau buste d'homme (fig. 96), désigné fort arbitrairement sous ce titre : *Le Père d'Albert Dürer.* Les deux médailles de 1514, plus simples de composition et plus larges de facture que celles de 1508, les dépassent aussi par leurs qualités d'expression : nous y retrouvons la justesse de trait et la gravité sans emphase que nous observons dans les dessins de Dürer.

A côté de ces médailles d'Albert Dürer, il convient d'en mentionner deux autres, figurant les deux fils de Peter Vischer, Hermann (1507) et Peter le Jeune (1509). La seconde est de Peter le Jeune lui-même, comme nous l'apprend la légende, et la première doit être également de sa main : ce sont deux œuvres de valeur; la seconde, d'une brillante et concise élégance, largement modelée, presque en méplat, porte la marque sensible de l'influence italienne; Peter Vischer le Jeune avait certainement connu des médailles de Jean de Candida, de Caradosso et de Camelio : on sait d'ailleurs que ses bronzes et ses plaquettes nous le montrent influencé par l'école de Padoue, et soucieux de l'art antique, — qu'il n'a guère connu cependant qu'à travers l'art italien de son temps.



Fig. 96. — Albert Dürer : Portrait d'un inconnu, dit « *Le père de Dürer* » (1514).

Les médailleurs de Nuremberg. — Il est difficile de déterminer les causes de la vogue subite de la médaille à Nuremberg, vers 1520. En tout cas, on sait assez quel était, au début du xvie siècle, le juste renom des orfèvres nurembergeois : pour devenir des médailleurs excellents, il leur suffisait sans doute de se tourner vers l'étude de la physionomie humaine; ils y montrèrent tout de suite un talent raffiné, non pas très puissant toujours, ni très chargé d'âme, mais d'une probité, d'une véracité rares, séduisant par sa justesse même, et ils y déployèrent sans réserve leur adresse à détailler les traits d'un visage, les ornements d'un costume. Ils sont souvent parvenus à la puissance par la simplicité parlante de leur réalisme : mais il semble bien qu'ils aient tout d'abord moins recherché la force qu'une élégance minutieuse et riche; c'est seulement vers le

milieu du XVIe siècle, que le goût sembla se tourner vers un naturalisme plus mâle, et souvent aussi plus lourd.

Cependant, réalistes d'une franchise toujours directe, ils sont toujours restés, par là même, profondément, essentiellement germaniques. Le premier qu'il faille citer dans l'ordre chronologique, Ludwig Krug, orfèvre renommé, mort en 1532, se montre dans ses médailles, malgré une certaine monotonie de style, l'un des plus distingués, l'un des plus souples parmi les maîtres de son siècle : mais ses excellents portraits respirent plus de vérité que de grâce, et ses belles médailles de Lypold von Kliczinck (1526), de Frédéric de Brandebourg (1526), de Bernard Uttersy (1527), toutes d'un style si ferme et si fouillé, demeurent extrêmement allemandes. Notons d'ailleurs que nous suivons ici, en lui attribuant ces pièces, l'opinion de M. Domanig, qui lui a consacré une importante étude : mais ses médailles ne sont point signées, et tout le monde n'a pas adopté les attributions de M. Domanig, ce qui laisse subsister sur la physionomie artistique de Ludwig Krug un peu d'incertitude.



Fig. 97. — Hans Bolsterer : Médaille d'Ursule de Solms.

Le même doute plane sur l'œuvre de Peter Flötner, connu, d'autre part, comme sculpteur ornemaniste savant et précieux. Il a signé de son monogramme de grandes pièces héraldiques (1538) qui nous renseignent peu sur son talent de portraitiste. On tend à lui attribuer un nombre considérable de ces modèles de médailles en pierre à lithographie, gravées avec un si adroit souci de détail. On met aussi sous son nom des plaquettes d'un italianisme fade. Mais si les médailles de Gervicus, abbé de Weingarten (1530), de Conrad Maier (1531), de Georges de Loxan, que lui attribue Domanig, sont bien de lui (et elles sont certainement dues toutes trois à un même artiste), il faut tenir Peter Flötner pour l'un des plus subtils et des plus délicats entre les maîtres réalistes de la médaille allemande.

Mathes Gebel, dont plusieurs pièces sont authentiquées par la signature M. G., appartient au même groupe que Peter Flötner. On rapprochera d'eux également un inconnu qui a signé de la seule initiale L. une expressive médaille de Lorenz Stayber. Une belle et célèbre médaille anonyme qui nous a gardé les traits d'Albert Dürer (fig. 98), et dont le beau style, d'une très noble simplicité, est quelque peu italianisant, doit être citée non loin des œuvres de Mathes Gebel et du mystérieux L. Notons cependant qu'Erman l'attribuait à Ludwig Krug. Il y a moins de

style dans les œuvres de Mathes Gebel que dans cette précieuse médaille, modelée et coulée pour commémorer la mort du grand peintre de Nuremberg. Mais, malgré une certaine monotonie de conception, les portraits élégants et refouillés de Gebel sont d'une vérité qui atteint presque à la puissance : nous citerons parmi les meilleurs ceux d'Augustin Hirsfogel et de Jacob Seisneckher. Mathes Gebel, qui n'était pas né à Nuremberg, y a vécu de 1523 environ à sa mort (1574). Les deux médailles que nous venons de nommer sont datées de 1543.



Fig. 98. — École de Nuremberg. Portrait d'Albert Dürer (1528).

Un autre maître du même temps a exécuté à Nuremberg et à Francfort, entre 1540 et 1562, des médailles d'un réalisme moins vigoureux, mais d'une précieuse délicatesse qui va même, dans ses portraits célèbres d'Ursule de Solms (fig. 97), jusqu'à une intime et pensive poésie, pareille à celle des idylles allemandes : ce maître a signé ses médailles du monogramme H. ✠ B. et il a été identifié — grâce à un texte qui, quoique bien tardif (1659), semble décisif — avec l'orfèvre Hans Bolsterer. Selon le Dr Julius Cahn, ce serait un élève de Peter Flötner.

Nous terminerons cette énumération des principaux médailleurs de Nuremberg par le nom d'un maître extrêmement curieux, le plus germanique de tous, Joachim Deschler (né vers 1500, mort en 1571). Ce maître si allemand a pourtant passé, vers le milieu de sa vie (entre 1530 et 1547), deux années en Italie, et il a subi l'influence de la technique italienne : sauf en certains modèles de médailles, gravés par lui sur pierre, son modelé n'a pas la minutie presque sèche qui nous frappe dans tant d'œuvres nurembergeoises. Mais la sûreté de sa facture ne l'a rendu que plus apte à marquer fortement dans ses portraits le caractère germanique. C'est ce caractère qui fait l'unité de style de son œuvre : car cet artiste savant s'amusait à graver des médailles de pierre d'une finesse de détails excessive, comme celle de Sixte Eysselin (1555), que possède le Cabinet des Médailles, vers le

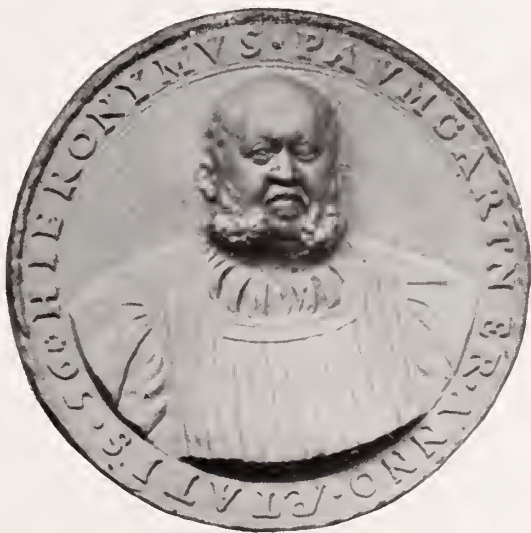


Fig. 99. — Joachim Deschler : Médaille de Jérôme Baumgartner.

même temps où il fondait et reciselait cet extraordinaire portrait de face de Jérôme Baumgärtner, d'un réalisme si vivant dans sa lourdeur, et presque exubérant dans sa puissance (fig. 99). A côté de ce chef-d'œuvre, il faut en citer d'autres qui l'égalent, comme les médailles de Lucas Syczinger (1554), de Mathias de Lausnicz (1555), dont le réalisme respire une vraie noblesse, de Georges Olinger (1556), où l'arrangement du costume contribue si heureusement à l'effet de puissance massive. Deschler fut en relation avec plusieurs princes allemands et travailla aussi en Autriche. Malgré les inégalités qu'on remarque dans son œuvre, c'est sans doute le plus significatif des médailleurs nurembergeois.

Les médailleurs d'Augsbourg. — Quatre médailleurs d'Augsbourg seulement méritent d'être cités ici : ce sont Friedrich Hagenauer, Hans Schwarz, Hans Daucher et Hans Kels; et encore Hagenauer n'a vécu à Augsbourg que quelques années, d'ailleurs décisives et fécondes; Schwarz a passé plusieurs années à Nuremberg et beaucoup d'autres en voyage; Hans Daucher, surtout sculpteur, encore mal connu comme médailleur, semble avoir créé des œuvres plus frustes qu'originales, bien qu'on lui ait parfois attribué des pièces d'un style large et d'un beau sentiment décoratif; et Hans Kels (mort, assez âgé, sans doute, vers 1566), quoique très habile graveur (comme le prouve son modèle en bois d'une médaille figurant Charles-Quint et Élisabeth de Portugal, associés avec l'empereur Ferdinand et Anne de Hongrie), n'a laissé que quelques médailles, au demeurant secondaires. Mais Friedrich Hagenauer et Hans Schwarz sont les plus féconds de tous les médailleurs allemands, et suffisent à donner à l'École d'Augsbourg une illustration considérable. Toutefois, remarquons-le, ces deux maîtres ont tant circulé en Allemagne, que sur ce terme d'*École d'Augsbourg* il faut faire plus de réserves encore que sur celui d'*École de Nuremberg*.

Hans Schwarz, portraitiste moins épris du détail que les médailleurs de Nuremberg, a modelé largement, avec une clarté parfois élégante et souvent un peu lourde, mais dans un grand sentiment de vérité, un nombre énorme d'effigies contemporaines. Beaucoup de ses médailles portent des légendes encerclées entre deux listels, qui rappellent celles des sceaux. D'autre part, il composait ses portraits d'une façon monotone, et son réalisme manque de profondeur et d'esprit. Mais dans leur gravité uniforme, ces portraits, chargés du lourd costume allemand, valent par un caractère très germanique, qui n'est pas sans puissance. Il était né à Augsbourg, en 1492, et ne quitta sa ville natale qu'en 1518 pour s'établir à Nuremberg, d'où il rayonna sur Heidelberg, Spire et Worms. Il rentra à Augsbourg, et définitivement, sans doute, vers 1524. Nous ne citerons

point ses principales œuvres, qui sont trop abondantes pour être dénombrées ici. La belle médaille que nous reproduisons (fig. 100) donne un exemple typique de sa manière large, précise et sincère. Une autre pièce, signée de ses initiales, représente le profil d'Albert Dürer, la barbe drue, avec de longs cheveux, œuvre un peu rude mais originale et vigoureuse : le musée de Brunswick en possède le modèle en buis, gravé d'une main ferme et savante, et d'autres médailles de bois, conservées au Louvre ou au Cabinet des Médailles de Berlin, nous montrent qu'Hans Schwarz déployait, quand il le voulait, une virtuosité manuelle très raffinée. On possède aussi des dessins de lui, où les effigies de ses médailles sont traitées avec netteté et décision, mais sans souffle. Quant à ses revers, ils sont rares et, malgré un certain effort vers l'italianisme, d'un intérêt secondaire.



Fig. 100. — Hans Schwarz : Médaille d'Albert de Brandebourg, cardinal-archevêque de Mayence.

Friedrich Hagenauer n'est pas né à Augsbourg : c'est un Strasbourgeois. Fixé à Augsbourg, après de multiples voyages, il y produisit, de 1526 à 1531, un grand nombre de médailles, authentiquées par son monogramme H̄ et dont il gravait sur le buis les modèles, avec une extrême précision, allant presque toujours jusqu'à la sécheresse, mais n'excluant pas une certaine largeur de dessin. Puis Hagenauer reprit ses voyages. Entre 1537 et 1546, il séjourna à Cologne. Ses œuvres, avec le temps, se dépouillèrent de cet accent un peu aigrelet qui frappe dans ses portraits d'Augsbourg. Il renonce aussi à ces dispositions presque typographiques des légendes qui enlaidissent nombre de ses médailles. Ces portraits de sa seconde manière, d'un modelé plus souple, plus onctueux, mais aussi raffiné de détail, valent par plus d'expression et plus de style : qu'on en juge par la curieuse médaille de frère Rodolphe

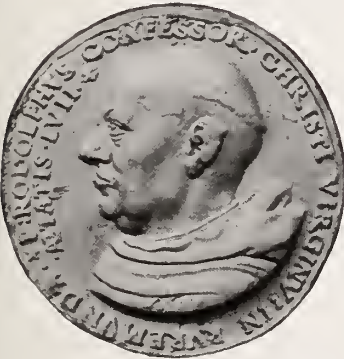


Fig. 101. — Friedrich Hagenauer : Médaille de frère Rodolphe de Roremonde.

de Roremonde, que nous reproduisons ici, et qui est datée de 1540. Si ses œuvres de début comptent parmi les plus typiques exemples du goût germanique qui a créé cette célèbre sculpture sur bois, refouillée et sèche, celles de la dernière partie de sa carrière sont les chefs-d'œuvre d'un des *Conterfettern* allemands les plus savants et les plus soucieux de vérité.

Médailleurs saxons. Hans Reinhart. — Il y a eu en Saxe, dès la fin du xve siècle, des graveurs monétaires dont les portraits à demi barbares gardent un curieux accent germanique. On y trouverait aussi des graveurs sigillaires d'un tempérament très autochtone. Mais, avant Tobias Wollf (mort vers 1600) et ses successeurs, c'est-à-dire avant le déclin du xvie siècle et l'aurore du xviie, il paraît bien vain de parler d'une école saxonne de médailleurs. Toutefois, à défaut d'école, la Saxe a possédé un médailleur au moins, d'un talent très fortement caractérisé : c'est Hans Reinhart l'Ancien. Établi à Leipzig, il y prêta, en 1539, le serment civique et y demeura fixé jusqu'à sa mort (1581). Renommé comme orfèvre, il a signé de ses initiales H. R. (longtemps tenues, par méprise, pour celles d'Heinrich Ritz) quelques médailles d'un art à la fois très travaillé, très riche et très pesant, et d'une extraordinaire expression tudesque : ce sont des médailles de Charles-Quint, de Ferdinand Ier, d'Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence (1535); de Jean-Frédéric, électeur de Saxe (1535), celle-ci de trois-quarts et surchargée d'ornements et d'attributs, mais d'une puissance de naturalisme dont la naïveté nous semble de l'audace (fig. 102); la médaille plus élégante, et toujours si allemande, de Christian III de Danemark (1541), etc., etc. Elles méritent d'être célèbres, non pas que cet art nous émeuve ou nous séduise, mais parce que la saveur en est d'une originalité singulière. Dans les revers, l'art héraldique d'outre-Rhin, avec toutes ses complications et toute sa luxuriance, s'y étale comme à plaisir. Enfin, on doit à Hans Reinhart de grandes médailles religieuses reciselées, dont la plus célèbre figure la Trinité, surprenante icone d'une richesse écrasante, très habilement



Fig. 102. — Hans Reinhart : Médaille de Jean-Frédéric de Saxe.

traitée d'ailleurs, dans un style plus décoratif que plastique, qui nous apparaît comme une sorte de barbarie opulente et raffinée.

La médaille allemande en Autriche et en Suisse. — En Autriche, la médaille allemande et la médaille italienne ont pénétré toutes deux, sans qu'une école vivace y donnât à cet art une physionomie originale. Nous avons signalé les travaux de Joachim Deschler pour des gentilshommes et des bourgeois de Vienne. Le seul médailleur originaire des régions méridionales de l'Empire qu'il convienne de citer ici est Ludwig Neufarer, né probablement dans le Tyrol, et qui fut orfèvre de l'empereur Ferdinand : parmi ses médailles, — toutes d'une facture nette, soignée, sobre, — nous citerons celle d'Arnold de Bruck (1536), dont le portrait distingué ne manque pas d'une certaine nuance d'esprit, et une bonne médaille de Charles-Quint, datée de 1542, où l'on remarque une intéressante recherche de réalisme à la fois sincère et mesuré.

Dans les autres pays de langue allemande, un seul maître mérite encore ici une mention : c'est Jacob Stampfer, graveur sigillaire de Zurich (1505-1579), en qui on a voulu voir un élève de Friedrich Hagenauer; ses œuvres sont distinguées, mais généralement peu personnelles; il y a cependant de la noblesse dans son portrait par lui-même, et une étonnante expression d'ascétisme dans la longue, hâve et spectrale effigie de frère Claus d'Underwald, qu'on lui attribue avec certitude.

Médailles allemandes de la fin de la Renaissance. — A la fin du xvie siècle, d'excellents médailleurs italiens, comme Antonio et Alessandro Abondio, Giovanni Melon, Pietro de Pomis, travaillèrent pour la maison d'Autriche ou pour des seigneurs et des ecclésiastiques d'Allemagne. Mais quelques médailleurs allemands de talent distingué surent échapper, au moins partiellement, à l'influence de plus en plus envahissante du goût italien. Nous avons déjà cité Tobias Wolff, orfèvre d'Auguste de Saxe. Plus original et plus puissant fut Valentin Maler. Originaire de Bohême et établi à Nuremberg, il y épousa en 1569 la fille d'un orfèvre de grand renom, Wenzel Jamnitzer, dont il nous a laissé le portrait de trois-quarts, œuvre non sans puissance, où il a très habilement tiré parti de l'immense barbe de son modèle. On retrouve la même adresse expressive, donnant l'illusion d'un réalisme qui, en somme, demeure superficiel, dans ses portraits de Georges Prantstetter, de Jacob Muffel, d'André Imhoff, toutes trois de 1569. Dans le modelé et l'arrangement de ses médailles, l'influence des médailleurs italiens et des Flamands italianisants du xvie siècle est sensible. Valentin Maler mourut en 1603, croit-on, laissant un fils, Christian Maler, qui a exécuté un grand nombre de médailles correctes et froides.

Après ces maîtres encore savants, la médaille allemande perd toute vitalité individuelle. Les orfèvres imitent servilement l'art italien et surtout l'art français. Les seuls monuments où subsiste une empreinte germanique sont d'un art puéril, dont la médiocrité ne vaut point qu'on la signale. Les excellents et les puissants artistes que nous avons énumérés tombent même dans l'oubli, d'où notre époque seule les a tirés : et l'on doit une particulière gratitude aux érudits qui leur ont ainsi rendu justice, puisqu'ils ont remis en lumière des talents originaux, parfois précieux et souvent robustes, auxquels l'art allemand de la Renaissance doit aujourd'hui un surcroît d'illustration.

LA MÉDAILLE FLAMANDE

Si considérable que soit le nombre des médailles flamandes du xvie siècle, il faut convenir qu'il n'y a pas eu d'école originale de médailleurs dans les Pays-Bas, comme il y en a eu en Italie et en Allemagne. Pourtant ces régions, fertiles en humanistes et en artistes, ont aimé cet art dont la première source a jailli sur le sol grec. La Flandre a même produit plusieurs érudits qui, par goût passionné de la médaille antique, se sont essayés en amateurs à modeler et à fondre des médailles dont quelques-unes méritent de nous agréer encore. Enfin, dans ces provinces où les Leoni et les Poggini ont travaillé, la médaille italienne a été imitée de très près, surtout par deux maîtres, Jacques Jonghelinck et Étienne de Hollande, dont la fécondité et le talent ne sauraient être passés sous silence.

Nous avons rappelé, à propos des médailleurs italiens, que le Napolitain Jean de Candida avait passé en Flandre, et nous avons parlé, au chapitre des médailleurs français, des superbes pièces de Charles le Téméraire, du grand Bâtard de Bourgogne et de Jacob Galeota, œuvres sobres mais si fières que quelques critiques ont timidement proposé d'attribuer à l'art flamand. Mais, à vrai dire, il n'y a pas de médaille certainement flamande avant 1490, et le plus ancien médailleur des Pays-Bas sera un artiste célèbre à des titres tout autres : Quentin Matsys. Comme Albert Dürer, d'ailleurs, il ne s'est essayé que par exception dans cet art si différent du sien, et nous ne connaissons de lui que deux médailles sans revers, datant de 1491, deux portraits, le sien propre, de profil, très jeune encore, et le portrait de sa sœur Christine, vue de face, en hennin, avec un grand voile ; mais ces œuvres délicates, d'un modelé large et juste, d'une expression grave, douce, agréable, un peu molles d'accent, et toutefois distinguées dans l'ensemble, ne sont pas copiées des médailles italiennes et nous montrent qu'une école originale aurait pu se développer

en Flandre. C'est la clientèle qui manqua sans doute à Quentin Matsys pour continuer ses essais dans ce sens. Quoiqu'on lui ait parfois attribué une remarquable médaille d'Érasme, — attribution fragile, du reste, — ses médailles n'ont été dans sa carrière que des tentatives exceptionnelles, et, dans l'art flamand de l'époque, restent des monuments isolés.

Il faut attendre plus de trente années pour voir réapparaître la médaille dans les Pays-Bas, et les premiers chefs-d'œuvre de cet art seront dus à un amateur, le jeune poète Jean Second, fils de Nicolas Everaers de La Haye, et gloire littéraire de Malines, mort dans sa vingt-cinquième année, en 1536. M. Simonis a accumulé d'ingénieuses raisons pour lui attribuer, malgré la date de 1519 qu'on y lit, une belle et simple médaille d'Érasme. En tout cas, les médailles de son père Nicolas Everaers (1528 et 1531), celles de Joachim Ringelbergh (1529), de Johannes Dantiscus (vers 1531), de François Graneveld (1533), qui sont certainement de lui, et celle de Nicolas Perrenot de Granvelle que M. Simonis lui donne, œuvres agréables et claires, qui rappellent un peu le style de Jean de Candida, nous montrent que cet humaniste si fin aurait pu devenir un grand artiste. Toutefois, il ne faudrait pas exagérer la valeur de ces jolies œuvres, somme toute un peu superficielles, que Jean Second improvisa avec bonheur à la fleur de l'âge.

Plusieurs amateurs des Pays-Bas, humanistes et archéologues, se sont, à l'exemple de Jean Second, essayés à l'art de la médaille : il faut au moins citer Antoine Morillon, dont les œuvres manquent de caractère original, et Jacques Zagar, dont le portrait, modelé et fondu par lui-même, constitue une œuvre extrêmement délicate.

Mais les deux plus importants médailleurs flamands, au XVIe siècle, loin d'être des amateurs, comptent parmi les plus féconds de toute la Renaissance. Nous les avons déjà nommés : Jacques Jonghelinck d'Anvers (1531-1606), statuaire et fondeur, et Étienne de Hollande, dont la personnalité ne nous est révélée que par la laconique signature de ses œuvres, STE. H., (*Stephanus Hollandicus*), et qui, entre 1558 et 1572, a travaillé à Utrecht, à Anvers, à Londres, et jusqu'en Pologne. Tous deux bien doués, savants, modelant avec facilité, multipliant des portraits qui paraissent fidèles, — Jonghelinck d'ailleurs très nettement supérieur à Étienne de Hollande, — n'occupent cependant point, malgré le nombre de leurs œuvres, une place considérable dans l'histoire de l'art, parce qu'une vertu leur a manqué : l'originalité. Nés en plein XVIe siècle, ils ont respiré dès l'enfance l'atmosphère des ateliers flamands où le goût, le culte de l'art italien régnaient sans partage : les médailles des Leoni et de Jacopo da Trezzo furent leurs constants, presque leurs uniques modèles. Ils ne sont donc que d'habiles italianisants.

Jacques Jonghelinck, graveur officiel des sceaux du roi d'Espagne,

monnayeur de la Monnaie d'Anvers, sculpteur du duc d'Albe, n'a signé que quelques exemplaires de ses seules médailles de Charles-Quint et de Philippe II. Une autre médaille, celle de Marguerite d'Autriche (1567), lui est donnée sans contradiction possible par un très explicite document. Ces pièces ont servi de points de comparaison pour lui en attribuer un très grand nombre d'autres. Notons cependant que M. Picqué préférait attribuer quelques-unes des meilleures à Corneille de Vriendt, bien que rien ne prouve qu'il ait été médailleur. Mais, qu'on accroisse ou qu'on restreigne l'œuvre de Jacques Jonghelinck, sa physionomie d'artiste reste claire et assez simple à nos yeux : c'est un portraitiste consciencieux, adroit, élégant même, et qui, quoique peu profond et peu varié, vaut, ou presque, quelques-uns des Italiens ou des Français qu'il a dû connaître et imiter : moins puissant, moins caractérisé que les Leoni (il a surtout imité Pompeo) ou que Jacopo da Trezzo, moins savant et moins distingué qu'un Étienne de Laulne, il égale certes un Pietro Paolo Romano ou un Marc Béchot. Dans ses revers, il cède à la mode du maniérisme, parfois sans adresse, mais çà et là avec quelques accents d'une préciosité amusante. Bref, ce n'est pas un grand maître, mais c'est un artiste.

Portraitiste fidèle, lui aussi, Étienne de Hollande est plus lourd, plus banal. Il a modelé avec conscience, en 1558, les effigies de Georges d'Egmont, évêque d'Utrecht, de Gauthier d'Yler, de Corneille van Mierop, en 1559, celles de Cecilia Veeselar et de Floris Allewyn, et si l'on y a signalé avec raison l'imitation, assez servile dans certains détails, de pièces connues du Grechetto et de G. A. de Rossi, il faut pourtant reconnaître que ces premières œuvres, peu originales, sont plus étudiées et meilleures que la plupart de celles qu'il exécuta, trop rapidement, dans la suite.

Il y a eu d'autres médailleurs dans les Pays-Bas, au XVIe siècle, notamment Alexandre de Bruxelles, qui n'est connu que par son excellente médaille du poète Jean-Baptiste Houwaert (1578) ; Conrad Bloc, qui, entre 1575 et 1602, a exécuté de nombreuses pièces, non sans élégance, dans la manière des Abondio et de G. Melon; Jean de Montfort, imitateur de Conrad Bloc, et qui n'a travaillé qu'à partir de 1595 (mais jusqu'en 1649). D'autres noms d'orfèvres ont échappé à l'oubli, que nous n'avons point cités, soit parce que leur œuvre est mal connu, soit parce que leur talent ne s'est pas élevé assez haut. Beaucoup de médailles ont vu le jour en Flandre et en Hollande, au déclin de la Renaissance. Mais cette école très italianisante n'occupe pas une haute place dans la hiérarchie de l'art ; il lui a manqué ou la perfection savante et le goût des médailleurs français, ou ce mélange de conscience extrême et de puissant réalisme, qui donne aux œuvres des médailleurs allemands un si original et si frappant caractère.

BIBLIOGRAPHIE

Médailles allemandes. — *Trésor de numismatique et de glyptique. Choix de médailles exécutées en Allemagne aux* XVIe *et* XVIIe *siècles.* Paris, 1841, un vol. in-f°. — Dr BERNHART. *Medaillen und Plaketten.* Berlin, 1911, un vol. in-16. — BOLZENTHAL. *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit* (1429-1840). Berlin, 1840, un vol. in-16. — L. FORRER. *Biographical dictionary of medallists.* Londres, in-8° (en cours de publication). — K. REGLING. *Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna.* Berlin, 1911, un vol. in-f°. — ERMAN. *Deutsche Medailleure der sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte.* Berlin, 1884, un vol. petit in-4°. — A. VON SALLET. Deutsche Guss-Medaillen. *Zeitschr. für Numism.*, t. X. — K. DOMANIG. *Die deutsche Medaille.* Vienne, 1907, un vol. in-f° (ce volume contient une importante table bibliographique). — BERGMANN. *Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Œsterreichischen Kaiserstaates.* Vienne, 1844, un vol. in-4°. — MENADIER. *Schaumünzen des Hauses Hohenzollern.* Berlin, 1901. — G. HABICH. Studien zur deutschen Renaissancemedaille. *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsamml.*, 1906, p. 13-69, et 1907, p. 181-198 et p. 230-272. — C. PICQUÉ. Des vieux maîtres d'orfèvrerie en Allemagne et de l'authenticité des médailles d'Albert Dürer. *Revue belge de numismatique*, 1878, p. 389. — S. MONTAGU PEARTREE. Alb. Dürer's Medals. *The Burlington Magazine*, 1905, sept., p. 455. — W. BODE. Kleinbronzen der Söhne des ältern Peter Vischer. *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml.*, 1908, p. 30. — K. DOMANIG. Aelteste Medailleure in Œsterreich. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.* Vienne, t. XIV, 1893. — G. HABICH. Hans Kels als Konterfetter. *Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft*, t. III, 1er cahier. Münich, 1903. — ALB. HAUPT. Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsamml.*, 1905, p. 116. — K. DOMANIG. Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. *Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses.* Vienne, t. XVI, 1895. — JULIUS CAHN. Frankfurter Medailleure im XVI. Jahrhund. *Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens des städtischen Historischen-Museums in Frankfurt am M.*, 1903. — GERSDORF, Hans Reinhart. *Blätter für Münzfreunde.* 1872, p. 222.

Médailles flamandes. — FRANS VAN MIERIS. *Histori der nederlandsche Vorsten etc.* La Haye, 1732-1735, 3 vol. in-f°. — G. VAN LOON. *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas.* La Haye, 1732-1737, 5 vol. in-f°. — AL. PINCHART. Biographie de graveurs. *Revue de la numismatique belge*, 1850-1855, *passim.* — AL. PINCHART. *Histoire de la gravure des médailles en Belgique.* Bruxelles, 1870, un vol. in-4°. — Dr JULIEN SIMONIS. *L'Art du médailleur en Belgique.* Bruxelles, 1904, 2 vol. in-4°. — C. PICQUÉ. Jean Second. *Revue belge de numism.*, 1875, p. 545-555. — G. CUMONT. Médaille au buste de Charles-Quint par le poëte Jean Second. *Revue belge de numism.*, 1895, p. 115-125.

ERRATUM

Page 144, dernière ligne. — Au moment où allait être tirée la dernière feuille de ce chapitre, une communication de M. Habich à la Société de Numismatique de Bavière établit que Hans Schwarz est venu en France en 1527, et y a exécuté, à Paris, des médailles de François Ier, du dauphin, de Charles-Quint, de l'amiral Adolphe de Bourgogne, et une notamment de Clouet, qui est parvenue jusqu'à nous (Cf. *Mitteilungen d. Bayer. Num. Gesellsch.*, t. XXIX, p. 52-57).

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE, DANS LES PAYS-BAS ET DANS LES PAYS SCANDINAVES[1]

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ALLEMANDE

A la fin du xve siècle, l'architecture n'est plus, comme au Moyen Age, l'*art majeur* : incapable d'imposer ses lois à la peinture et à la sculpture, elle se borne à fournir un cadre aux fantaisies des décorateurs. Loin de montrer la voie aux autres arts plastiques, elle est la dernière à adopter les formes de la Renaissance italienne.

L'infériorité de la Renaissance allemande tient à ce qu'elle n'a pas su créer en architecture un style homogène et rationnel : elle s'est arrêtée à un *compromis* entre l'architecture gothique, qui lentement se décomposait, et le système décoratif de la Renaissance italienne. Mais cette décoration appliquée sur les façades n'est qu'un masque menteur, car la structure des édifices reste gothique. L.-B. Alberti exprimait l'idée fondamentale de la Renaissance lorsque, faisant de la nécessité le critérium de la beauté, il écrivait que la beauté architecturale réside dans l'accord logique des parties avec le tout, « de sorte qu'aucun détail ne puisse être ajouté ni retranché sans compromettre cette harmonie ». Cette conception est tout à fait étrangère aux architectes allemands. On pourrait dans leurs œuvres modifier les formes ou intervertir les détails sans nuire à l'effet d'ensemble; les monuments de la Renaissance allemande ne sont que des amalgames pittoresques de formes disparates, arbitrairement associées.

1. Par M. Louis Réau.

Le vice essentiel de cet art souvent séduisant est un manque absolu de liaison logique et d'unité organique.

Ainsi l'architecture de la Renaissance affecte en Allemagne un caractère essentiellement *décoratif*. L'outrance du principe décoratif se manifeste à deux indices également graves : les architectes allemands ne tiennent plus compte de la convenance des matériaux et ils n'ont plus le sens de la liaison intime qui doit exister entre la décoration et la construction.

Oubliant que tous les matériaux ont leurs lois propres, les tailleurs de pierres rivalisent avec les huchiers et sculptent une maison comme un meuble : les mêmes motifs apparaissent dans les façades en pierre de taille et les lambris sculptés. Tandis que les uns s'ingénient à amenuiser la pierre comme le bois (*Schnitzstyl*), les autres l'incurvent ou la bossèlent à la façon d'une feuille de métal (*Rollwerk*).

En même temps la décoration se rend indépendante de la construction. Des détails parasites, souvent hors d'échelle, débauchent l'attention au détriment des ensembles. Les portails richement sculptés sont flanqués de cariatides et surmontés d'armoiries. Des loggias à arcades (*Laube*), des bretèches suspendues en encorbellement (*Erker*) ou partant du sol (*Auslucht*) animent les façades de leurs capricieuses saillies. En Allemagne comme en France, la Renaissance tend à exagérer la décoration des combles; elle manifeste une prédilection caractéristique pour les hauts pignons gothiques (*Giebel*). Ces pignons étaient justifiés dans l'architecture du Moyen Age par la pente raide du toit; on les conserva par habitude, bien qu'ils n'eussent plus aucune raison d'être, lorsque les maisons tournèrent leur côté large vers la rue. Les pignons gigantesques où se complaît la Renaissance allemande comportent souvent plusieurs étages décorés d'ordres de colonnes superposés; ils présentent des silhouettes fantastiques en forme de volutes ou de dents de scie et sont surchargés de pilastres, d'obélisques, de niches, de figures sculptées. Toute cette décoration luxuriante et parasite dissimule l'armature de la construction qu'elle devrait souligner : le thème de la façade disparaît sous les fioritures.

L'architecture allemande aurait pu trouver dans l'imitation de la Renaissance italienne un correctif à ses tendances décoratives, si elle avait pris pour modèle la beauté sévère des palazzi de Rome ou de Florence; mais elle n'alla pas chercher ses exemples si loin. C'est dans la Haute-Italie que les artistes allemands prennent contact avec la Renaissance : les monuments dont ils s'inspirent sont le Palais des Doges de Venise et surtout la Chartreuse de Pavie, dont le caractère décoratif est très accusé. Il est vrai qu'à la fin du XVI[e] siècle l'imitation des édifices sévères de Palladio provoquera une réaction contre les outrances du style déco-

ratif; mais cette réaction tardive sera éphémère. La beauté abstraite de la basilique de Vicence était beaucoup moins faite pour séduire les yeux des Allemands, habitués aux caprices du gothique flamboyant, que l'ornementation luxuriante de la Chartreuse de Pavie.

Le pis est que les architectes allemands, au lieu de remonter aux sources et de s'inspirer directement des architectes vénitiens ou milanais, se contentent souvent d'emprunter les éléments de leurs décorations aux graveurs d'Augsbourg ou de Nuremberg. Ils ne connaissent l'architecture de la Renaissance que de seconde main, par l'intermédiaire des tableaux de Burgkmair, des gravures d'ornement des frères Beham ou des plaquettes de P. Flötner. Or peintres et graveurs se soucient peu de savoir si leurs esquisses sont pratiquement réalisables et si elles se prêtent à être traduites en bois, en pierre ou en métal.

A défaut de bons modèles, les études théoriques auraient été très profitables aux architectes allemands en les obligeant à réfléchir sur les lois d'un art qu'ils pratiquaient d'une façon purement empirique. Mais aucun d'entre eux n'a eu les curiosités de Dürer, et les œuvres des grands théoriciens italiens : Alberti, Palladio, Vignole, sont restées lettre morte en Allemagne. Le célèbre traité sur les Ordres d'Architecture publié, en 1598, par le Strasbourgeois Wendel Dietterlein sous le titre d' « *Architectura oder Austheilung der fünf Saülen* » est beaucoup moins un ouvrage théorique qu'un recueil de modèles où les architectes embarrassés pour décorer leurs façades trouvaient un choix abondant de bases, de fûts de colonnes, de chapiteaux tarabiscotés, de frises, de corniches, de consoles, dont la variété n'a d'égal que le mauvais goût.

Ce mépris de la logique architecturale et ce goût excessif de la décoration devaient conduire très rapidement la Renaissance allemande à ce qu'on appelle le *style baroque*. A vrai dire, le baroque est moins un style distinct qu'une phase qui apparaît dans l'évolution de tous les styles. L'art antique, l'art gothique ont passé par une phase baroque comme l'architecture de la Renaissance. Mais au lieu qu'en Italie la Renaissance classique sépare nettement ces deux périodes, en Allemagne elles se rejoignent et se confondent. Si l'on fait abstraction de la courte réaction palladienne, on peut dire que l'architecture allemande passe insensiblement du style gothique flamboyant — qui est le baroque de l'art gothique — au style baroque de la Renaissance italienne. La substitution de motifs qui renouvelle la grammaire ornementale ne doit pas nous faire illusion sur l'identité foncière de ces deux styles, caractérisés l'un et l'autre par les artifices d'une stéréotomie compliquée et par la luxuriance d'une décoration arbitraire qui, comme une végétation parasite, masque l'anatomie de la construction.

Le second caractère qui différencie l'architecture de la Renaissance allemande de celle du Moyen Age est la substitution de l'*architecture profane* à l'architecture religieuse. Les grands bâtisseurs ne sont plus des évêques, mais des princes et des bourgeois. Les principaux monuments de cette époque ne sont pas des cathédrales, mais des hôtels de ville et des châteaux.

Le Moyen Age avait construit un si grand nombre d'églises que la bourgeoisie du XV[e] siècle n'éprouve plus le besoin d'en construire de nouvelles; elle n'a même pas le courage d'achever les cathédrales commencées par les évêques du XIII[e] siècle. Les constructions monumentales, qui demandent le travail de plusieurs générations, répugnent à l'esprit pratique et timoré des bourgeois. Pour être plus sûrs d'aboutir, ils simplifient les problèmes. Tandis que les Dômes romans ou gothiques sont généralement surmontés de plusieurs clochers, les églises du XV[e] siècle : Thann en Alsace, Ulm et Esslingen en Souabe, n'ont plus qu'une seule tour audessus de la façade. La plupart du temps, on se contente d'enjoliver et d'agrandir les vieilles églises du Moyen Age, en leur adjoignant des rangées adventices de chapelles. Il faut attendre le mouvement de la Contre-Réforme et la fondation de l'Ordre des Jésuites pour assister à un renouveau d'architecture catholique.

La Réforme aurait pu susciter en Allemagne une renaissance architecturale. Mais les protestants se contentent d'annexer les églises catholiques après les avoir soigneusement dépouillées de toutes les œuvres d'art qui sentent l'idolâtrie romaine. Ils se montrent impuissants à créer une architecture appropriée aux exigences spéciales de leur culte. Le catholicisme exigeait les longues perspectives des nefs, des chœurs spacieux pour la liturgie, de nombreuses chapelles pour le culte des saints; le protestantisme n'a besoin que d'une simple salle de prêche, vaste et claire, disposée de telle façon que la communauté puisse aisément voir et entendre le prédicateur. Mais c'est seulement à partir du XVII[e] siècle que les églises réformées se différencient des églises catholiques par voie de simplifications et d'éliminations successives. On tend de plus en plus à supprimer les bas-côtés et le transept pour n'avoir plus qu'une grande salle (*Saalkirche*) encadrée par des rangées de tribunes hautes (*Emporen*) dont la chaire à prêcher occupe le centre.

L'architecture civile joue un rôle beaucoup plus important ; mais elle ne trouve pas immédiatement son expression. A Cologne, par exemple, le beffroi de l'hôtel de ville est construit comme un clocher d'église, et la façade du Gürzenich, flanquée d'échauguettes et couronnée de créneaux, s'inspire encore de l'architecture militaire du Moyen Age. Les châteaux de la Renaissance conservent assez longtemps, avec leurs fossés, leurs tours d'angle, leurs escaliers à vis, la disposition et l'aspect

défensif des burgs. Ces survivances ne s'élimineront que petit à petit, après une longue période de tâtonnements.

Les constructions de châteaux sont très nombreuses au XVIe siècle : encore faut-il remarquer que les princes se contentent la plupart du temps d'agrandir ou de remanier de vieux châteaux féodaux, sans soumettre leurs reconstructions à un plan d'ensemble. Ainsi les Électeurs Palatins, insoucieux des disparates, ajoutent chacun une aile au château d'Heidelberg. Les châteaux allemands empruntent souvent à la Renaissance italienne le motif de la cour à arcades; mais ils s'inspirent surtout du plan des châteaux français dont les bâtiments s'ordonnent autour de deux grandes cours carrées : la basse-cour et la cour d'honneur.

L'architecture municipale ne se développe qu'assez tardivement, parce que la cathédrale du Moyen Age avait un caractère à demi civil et tenait lieu de « parloir aux bourgeois ». Les hôtels de ville allemands sont généralement décorés d'une loggia (*Laube*) dont les arcades abritent les passants et dont le balcon (*Altan*) sert, à l'occasion, de tribune aux harangues. De coquettes tourelles d'escalier, portées en encorbellement sur culs-de-lampe, remplacent le massif beffroi du Moyen Age. A l'intérieur, tout est sacrifié à la grande salle (*der grosse Saal*) qui est de dimensions colossales et luxueusement décorée.

L'architecture du *Rathaus* subit d'ailleurs une évolution très marquée au cours du XVIe siècle. A l'époque de la première Renaissance, les façades séduisent par leurs recherches de pittoresque et d'intimité. Les bâtiments, groupés irrégulièrement, sont faits pour être vus de côté plutôt que de face; les fenêtres n'offrent ni espacement symétrique ni grandeur uniforme ; il semble que la maison privée empiète sur l'hôtel de ville. A la fin du XVIe siècle, les architectes adoptent, sous l'influence de Palladio, un style plus sévère. Le Rathaus prend alors un caractère plus solennel et se présente de face avec des divisions symétriques.

L'histoire de l'architecture allemande de la Renaissance est aussi confuse que celle de la sculpture et de la peinture. Il n'y a ni pouvoir central ni génie dominateur pour mettre de l'ordre dans ce chaos. Les influences les plus diverses s'enchevêtrent et se combattent : l'influence hollandaise prévaut dans les villes hanséatiques de l'Allemagne du Nord, tandis que l'influence française prédomine dans les cours protestantes et que l'influence italienne triomphe dans les cours catholiques de l'Allemagne du Sud. La Renaissance rencontre des résistances très inégales suivant les régions et les religions, suivant les matériaux et la nature des édifices : ainsi les constructions en pierre sont moins réfractaires à l'italianisme que les constructions en briques et en bois; les châteaux princiers adoptent la mode italienne plus vite que les hôtels de ville

bourgeois; enfin l'architecture religieuse est plus traditionaliste que l'architecture civile.

C'est pourquoi la classification des monuments de la Renaissance allemande est si malaisée. Le plan le plus naturel consisterait à étudier les principales œuvres architecturales *chronologiquement* depuis le gothique flamboyant jusqu'au baroque italianisant : par malheur les efforts sont trop incohérents pour qu'une évolution se dégage nettement. Une autre méthode serait de classer *logiquement* les édifices d'après leur nature, c'est-à-dire d'étudier à part l'architecture religieuse dans les églises catholiques et protestantes et l'architecture civile du château, de l'hôtel de ville, de la maison privée. Enfin, on pourrait adopter une classification *technique*, basée sur le choix des matériaux, et considérer successivement l'architecture en pierre, en brique et en bois. Mais le mieux est encore d'adopter, comme pour la peinture et la sculpture, un classement *topographique*. Nous donnerons une idée plus exacte et moins schématique de la richesse confuse de cet art en suivant ses ramifications dans l'Allemagne du Sud, qui est presque complètement italianisée, et ensuite dans l'Allemagne du Nord, qui se rattache étroitement à l'architecture des Pays-Bas.

L'ARCHITECTURE DANS L'ALLEMAGNE DU SUD

C'est dans l'Allemagne du Sud que l'art de la Renaissance est le plus précoce et le plus vivace. L'architecture bourgeoise dans les villes libres d'Augsbourg et de Nuremberg, l'architecture princière dans les résidences impériales, électorales ou ducales de Prague, Munich, Stuttgart et Heidelberg sont pareillement imprégnées d'italianisme. Des Italiens nomades envahissent les cours allemandes, et le cosmopolitisme artistique est puissamment favorisé par l'Église catholique, notamment par l'Ordre des Jésuites qui propage le style de la Renaissance internationale.

Architecture bourgeoise. — Augsbourg, la plus italienne des cités allemandes, se mit naturellement à la tête du mouvement. De même que les premiers tableaux où apparaissent les motifs de l'architecture nouvelle sont la *Basilique de Saint-Pierre* (1501) et le *Couronnement de la Vierge* (1507) du peintre augsbourgeois Hans Burgkmair, le premier monument élevé sur le sol allemand dans le style de la Renaissance est la *Chapelle augsbourgeoise de la famille Fugger*, à l'église Sainte-Anne (1512). Elle a malheureusement perdu beaucoup de son intérêt depuis qu'elle a été dépouillée de sa décoration, à laquelle avaient collaboré Peter Flötner, Adolph Dauer et Peter Vischer. On suppose qu'elle est l'œuvre

de maître Hieronymus d'Augsbourg, qui avait construit à Venise le Fondaco dei Tedeschi; en tout cas les balustres, les médaillons, les pilastres brodés d'arabesques où s'entremêlent des putti et des oiseaux en faible relief, les frises décoratives de dauphins et de sirènes supposent la connaissance intime de l'art vénitien. Les prétendues « salles de bain » (*Badestuben*) du *Palais Fugger*, dont la façade nue s'ornait jadis de fresques et de graffiti, sont d'une date très postérieure (1571) : des fresquistes



Fig. 105. — Hôtel de ville d'Augsbourg. Salon doré (*Goldener Saal*).

italiens les décorèrent de « grotesques » et de médaillons dans le goût des Loges du Vatican.

L'architecte qui a le plus contribué à donner à Augsbourg sa physionomie italienne est Elias Holl. Son père, architecte de la famille Fugger, lui avait appris la « *wälsche Manier* », et il était déjà familier avec les ouvrages théoriques de Vignole et de Serlio lorsqu'il se rendit en 1600 à Venise et Vicence pour étudier l'œuvre de Palladio. « J'observai avec grand soin, écrit-il, tous les édifices remarquables dont je pouvais tirer parti dans mes constructions. »

De retour à Augsbourg, il construisit dans le style palladien plusieurs portes de ville et l'*Arsenal* (1602-1607). Mais son œuvre capitale est le nouvel *Hôtel de ville* (1615-1620), dont on peut suivre l'élaboration laborieuse au Musée Maximilien, qui expose la série de ses maquettes et de ses dessins. Dans six projets successifs, il se libère peu à peu de l'influence

de la basilique de Palladio. Il entend cependant réagir contre l'arbitraire pittoresque de la Renaissance allemande. Son plan est d'une symétrie rigide; l'étroite façade que surmonte une pomme de pin héraldique est d'une sobriété voulue et d'une distinction froide, sèche, un peu pédantesque. L'étage supérieur est occupé tout entier par une gigantesque salle des fêtes, flanquée à ses angles de quatre chambres plus petites, appelées « Chambres des Princes » (*Fürstenstuben*). Ce « Salon doré » (*Goldener Saal*), qui rivalise avec le palais des Doges et qui est en tout cas la salle d'apparat la plus pompeuse qu'ait créée la Renaissance allemande, est plus remarquable par la beauté des proportions que par la splendeur un peu lourde de son ornementation exécutée sous la direction du peintre Mathias Kager.



Phot. Stœdtner.

Fig. 104. — Cour de la maison Peller, à Nuremberg.

L'influence italienne est beaucoup moins marquée à Nuremberg, qui a plutôt le caractère d'une ville gothique du xve siècle que d'une cité de la Renaissance. Sa puissante ceinture de remparts, que l'architecte Hans Unger renforça en 1554 de grosses tours rondes, lui donne un aspect médiéval. Dans cette ville de bourgeoisie, les plus beaux monuments de l'architecture de la Renaissance sont les maisons des riches patriciens. Les plus remarquables sont : la *Maison Tucher* (1533), encore à moitié gothique, dont l'extérieur décèle des influences françaises; la *Maison Hirschvogel*, dont la grande salle, décorée à l'italienne par Peter Flötner (1534), est un pur chef-d'œuvre; et enfin la *Maison Peller* (1605), construite par Jakob Wolff l'ancien, qui est sans doute la plus belle maison privée de Nuremberg : sa cour monumentale, qui s'allonge entre une triple rangée d'arcades, évoque le cortile d'un palazzo italien. Les traditions de l'architecture du Moyen Age se maintiennent très longtemps dans l'architecture privée : beaucoup de maisons qu'on serait tenté d'antidater en voyant leurs façades étroites, leurs pignons aigus, leurs bretèches pittoresques (*Chörlein*) qui leur donnent un aspect archaïque, ne datent en réalité que du xviie siècle.

L'*Hôtel de ville* de Nuremberg, qui avait été déjà remanié en 1520 par

Hans Behaim, fut agrandi de 1616 à 1622 par Jakob Wolff le jeune, que le Conseil avait envoyé en Italie pour faire un voyage d'études. C'est une construction sévère de style palladien.

Au nord-ouest de la Bavière actuelle, la petite ville de Rotenburg, sur la Tauber, a conservé plus fidèlement encore que Nuremberg, grâce à son isolement, l'empreinte pittoresque du passé : il semble que depuis la guerre de Trente ans la vie s'y soit arrêtée. Sur la place du Marché se dresse un *Hôtel de ville* d'un charme vieillot, mi-gothique, mi-Renais-



Phot. Gesellschaft.

Fig. 105. — Hôtel de ville de Rotenburg.

sance; le péristyle de la façade principale, dont les lourdes arcades à bossages ne s'accordent guère avec la silhouette de l'édifice, a été ajouté après coup, en 1572, par l'architecte Jakob Wolff de Nuremberg.

Architecture princière — Quel que soit le mérite de cette architecture bourgeoise, elle ne saurait rivaliser avec les châteaux princiers qui sont, en Allemagne comme en France, les principaux monuments de la Renaissance. L'influence italienne est toute-puissante dans les résidences catholiques de Prague et de Munich : elle s'atténue à Stuttgart et à Heidelberg, où elle se combine avec des éléments flamands.

Prague, qui avait déjà connu une première période de splendeur au xiv[e] siècle, sous l'empereur Charles IV de Luxembourg, devient sous les Habsbourg, Ferdinand I[er] et Rodolphe II, qui en font leur résidence

favorite, le centre d'une de ces colonies d'artistes italiens qui continuent les traditions nomades des « magistri Comacini ». Le *Belvédère* et la *Loggia du Palais Waldstein* (Wallenstein) sont peut-être les deux types les plus purs de l'architecture italienne au nord des Alpes; mais cet art d'importation, sans attaches avec la tradition locale, n'a suscité aucune imitation. Le *Belvédère* a été construit en 1536 par un élève de Sansovino, Paolo della Stella, pour l'empereur Ferdinand I[er], qui désirait avoir une maison de plaisance sur la colline du Hradschin : c'est un pavillon rectangulaire de proportions très harmonieuses avec une rangée continue d'arcades et une terrasse d'où la vue s'étend sur toute la ville. Près d'un siècle après, en 1629, Prague s'enrichit d'un second chef-d'œuvre de la Renaissance italienne : la *Galerie d'été du Palais Waldstein*, construite par le Milanais Giovanni Marini.



Fig. 106. — Prague. Belvédère.



Fig. 107. — Prague. Galerie du Belvédère.

Munich, capitale de l'Allemagne catholique, devient à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle, sous le mécénat d'Albert V (1550-1579), de Guillaume V (1579-1597) et de Maximilien I[er] (1597-1651), le centre du mouvement italianisant. L'ancienne cour des Tournois, désignée sous le nom d'*Hôtel de la Monnaie* (*Münzhof*) depuis qu'elle a été englobée dans les

bâtiments de la Monnaie royale, est un des plus anciens monuments de la Renaissance bavaroise. Cet édifice a été construit par Wilhelm Eckl, de 1563 à 1567. La cour rectangulaire présente trois étages d'arcades inégales ; les lourdes colonnes ioniques du rez-de-chaussée se tassent au premier étage, où elles sont extrêmement courtes et trapues, pour s'élancer plus légères à l'étage supérieur. Ces alternances de contraction et de détente donnent une vie singulière à cette robuste architecture.

Le duc Guillaume V, disciple docile des Jésuites, voulut leur élever



Phot. Stœdtner.

Fig. 108. — Prague. Loggia du Palais Waldstein.

à Munich un collège et une église. L'*Église Saint-Michel*, qui a été construite de 1583 à 1597, est la grande œuvre de son règne et le monument le plus caractéristique de la Contre-Réforme. Elle est due à la collaboration de Wendel Dietrich et d'un Hollandais italianisé, Friedrich Sustris d'Amsterdam, qui, après avoir travaillé à Florence avec Vasari, fut appelé en 1579 à la cour de Bavière. Leur construction s'inspire de l'église du Gésu à Rome, qui a servi de prototype à toutes les églises de l'Ordre des Jésuites, avec cette différence qu'elle ne comporte pas de coupole sur la croisée. L'intérieur est imposant ; la façade, beaucoup moins heureuse, est un simple placage qui n'accuse pas la construction. Elle présente trois étages surmontés d'un fronton. Les nombreuses niches pratiquées au-dessus des deux grands portails pour abriter les statues des princes de la maison de Bavière lui donnent l'aspect singulier d'un columbarium. L'influence de cette église, qui est l'édifice religieux le plus remarquable

de la Renaissance allemande, a été considérable : elle a servi notamment de modèle à l'église des Jésuites de Cologne (1618-1622).

La reconstruction de la *Résidence*, qui avait été incendiée en 1580, occupa les premières années du long règne de Maximilien, de 1597 à 1619. Malheureusement cette résidence maximilienne, qui surpassait par sa somptuosité tous les autres châteaux princiers de l'Allemagne, a été très altérée par les incendies et les restaurations. Le maître de l'œuvre fut Pieter Witte, un Flamand qui avait émigré de bonne heure à Florence, d'où il était revenu complètement italianisé sous le nom de Pietro Candido



Fig. 109. — Munich. Cour de l'Hôtel de la Monnaie.

(Piter Candid) : il entra en 1586 au service de la maison de Bavière. C'était un talent facile et quasi universel : non content d'être peintre, il fournissait des modèles aux sculpteurs bavarois, en particulier à Hans Krumper, gendre de Friedrich Sustris, qui exécuta d'après ses dessins le mausolée de l'empereur Louis de Bavière. La décoration de la Résidence est en grande partie son œuvre. C'est une vaste construction en briques recouverte d'un enduit qui imite les joints de la pierre. Les façades nues et maussades, dont l'uniformité n'est interrompue que par des portails en marbre rouge, étaient jadis peintes à la mode italienne; une riche ornementation en stuc donnait un air de fête aux longues files d'appartements, où l'étiquette de cour pouvait se déployer tout à son aise.

A quelque distance de Munich, la vieille ville de Landshut, capitale de la Basse-Bavière, semble encore aujourd'hui une curieuse enclave de la Renaissance italienne en terre allemande. Elle est dominée par le

Château ducal de Trausnitz, vieux burg du Moyen Age qui fut remanié par des architectes italiens dans le style des palais mantouans. Les stucs colorés jouent un grand rôle dans la décoration intérieure : s'exécutant par moulages, ils permettaient de reproduire indéfiniment et à peu de frais des motifs courants, empruntés aux « grotesques » antiques. Fatigué de ce château juché sur une hauteur, le duc Louis se fit construire au



Phot. Gesellschaft

FIG. 110. — Munich. Intérieur de l'église Saint-Michel.

milieu de la ville basse un nouveau palais en façade sur la grande rue, comme un palazzo italien. Cette *Résidence*, qui fut construite de 1536 à 1543, est l'œuvre de deux artistes de la Haute Italie : Antonelli et Sigismond Walch (le Welche), tous les deux élèves de Jules Romain : ils amenèrent avec eux des ouvriers de Mantoue.

A Stuttgart, dans le duché de Wurtemberg, l'architecture de la Renaissance offre un caractère plus national. Les monuments sont construits non par des Italiens nomades, mais par des architectes indigènes qui, au lieu de copier servilement l'art étranger, s'efforcent de le naturaliser. Leurs constructions sont plus rationnelles, leurs décorations plus sobres que dans le reste de l'Allemagne. Malheureusement tous les édi-

fices de la Renaissance ont disparu à Stuttgart, sauf le *Vieux Château* reconstruit par Aberlin Tretsch en 1555; sa coùr pittoresque, flanquée de quatre tours d'escalier dont les proportions massives rappellent le château de Tübingen, présente trois rangées d'arcades supportées par des colonnes trapues à chapiteaux corinthiens.

La *Nouvelle Maison de plaisance* (*das neue Lusthaus*), chef-d'œuvre de l'architecture wurtembergeoise, a été démolie en 1846 pour faire place au Théâtre de la Cour; mais des dessins et des gravures nous en ont conservé l'aspect. L'architecte Georg Beer, qui construisit ce pavillon, de 1580 à 1593, pour le duc Louis de Wurtemberg, avait su, tout en s'inspirant de motifs italiens, rester fidèle à la tradition allemande. Les arcades et le balcon qui couraient tout autour de l'édifice rappelaient le Belvédère de Prague et les villas italiennes; mais les quatre grosses tours rondes qui flanquaient les angles de la construction, les escaliers à double révolution qui s'appliquaient sur les longs côtés, les pignons dentelés des façades latérales étaient conçus dans une note franchement allemande.

Quant au *Nouveau Palais* (*der neue Bau*), que le duc Frédéric fit élever, de 1600 à 1609, par l'architecte Heinrich Schickardt, qui avait collaboré au Lusthaus avec son maître Georg Beer, il a été détruit de fond en comble par un incendie en 1757. L'influence italienne était beaucoup plus accusée dans cet édifice où le pittoresque du détail était sacrifié à la sévérité classique. Schickardt avait fait deux fois le voyage d'Italie; ses carnets d'esquisses contiennent des relevés de constructions de Palladio. Il était également familier avec les traités des architectes français, auxquels il a fait de nombreux emprunts. Il fut chargé de tracer le plan de villes entières, comme Freudenstadt (1599), dont le damier régulier rappelle les bastides du midi de la France; il dota cette « ville de liesse », destinée à recueillir les réfugiés protestants de l'évêché de Salzbourg, d'une singulière église en équerre (*Winkelhakenkirche*) dont les deux nefs égales se croisent à angle droit à l'un des coins de la grand'place. Cette singulière disposition avait pour but de séparer les hommes et les femmes, qui ne pouvaient pas se voir pendant le sermon et devaient par suite concentrer leur attention sur la chaire du prédicateur placée à l'intersection des deux nefs. De 1600 à 1608, Schickardt dirige la reconstruction de la ville et du château de Montbéliard, qui était à cette époque un apanage du duc de Wurtemberg. Cet architecte, de tempérament sec et raisonneur, s'apparente à Elias Holl, le Palladien d'Augsbourg[1].

1. A mi-chemin entre Stuttgart et Heidelberg, Heilbronn, sur le Neckar, possède une des œuvres les plus précoces de la Renaissance en Allemagne : c'est la *Tour octogone de l'église Saint-Kilian*, élevée de 1513 à 1529 par Hans Schweiner de Weinsberg dans le style des lanternes d'églises lombardes.

La résidence des Électeurs Palatins a éclipsé toutes les autres résidences princières de l'Allemagne du Sud. Le *Château d'Heidelberg* est certainement, avec le dôme de Cologne, le monument le plus populaire de l'Allemagne : ils ont été l'un et l'autre exaltés outre mesure par les Romantiques, qui les ont célébrés comme les chefs-d'œuvre de l'architecture germanique. En réalité le château d'Heidelberg est aussi peu allemand que la cathédrale de Cologne : c'est un monument d'un art étranger en terre allemande. A l'analyse on n'y distingue qu'un amalgame d'archi-



Phot. Gesellschaft

Fig. 111. — Château d'Heidelberg. Façade d'Othon-Henri.

tecture italienne et de décoration flamande, et l'on peut soutenir sans paradoxe que ce sont les Français incendiaires qui, à l'époque de la guerre du Palatinat, ont parachevé ce château disparate en lui donnant la beauté romantique des ruines. La séduction qu'il exerce tient beaucoup moins au mérite assez discutable de son architecture qu'à sa situation royale sur les flancs du Königsstuhl, au-dessus de la vallée du Neckar, et à l'aspect pittoresque de ses pans de murs croulants et de ses tours éventrées enguirlandées de lierre. Du jour où il serait reconstitué, le château des Palatins perdrait son étonnant prestige : ce ne serait plus qu'un château quelconque dans un beau site.

Néanmoins, certains architectes allemands, qui gardent encore rancune à M. de Mélac, ont la déplorable ambition de le reconstruire de fond en comble, à l'instar de la cathédrale de Cologne et du castel alsacien

de Hohkönigsburg. Déjà une aile du château, le Friedrichsbau, a été irréparablement restaurée, et on manifeste l'intention de faire subir le même traitement à l'aile d'Othon-Henri. Ce projet barbare, qui a soulevé de vives résistances, a eu au moins l'avantage de remettre à l'étude la question du château d'Heidelberg et de susciter des recherches sur l'état primitif de la façade.

Le château d'Heidelberg est, comme le château de Blois, un amas de constructions disparates qui s'échelonnent du XIVe au XVIIe siècle : c'est moins un château qu'un agrégat de châteaux massés autour d'une cour spacieuse, en forme de quadrilatère irrégulier. C'est l'œuvre collective de toute une lignée d'Électeurs Palatins. Les constructions de Louis V (1508-1544) sont encore gothiques. L'Électeur Frédéric II (1544-1556) fit construire le *Gläserner Saalbau*. Son successeur Othon-Henri (1556-1559) a attaché son nom à la belle construction de l'Est (*Otto-Heinrichbau*). Frédéric IV éleva en 1681, du côté du Neckar, le *Friedrichsbau*. Enfin le malheureux Électeur Frédéric V, que l'histoire a affublé du sobriquet dérisoire de roi d'hiver (*Winterkönig*), parce qu'il ne sut garder qu'une saison la couronne de Bohême, fit construire de 1612 à 1615 le palais anglais (*Englischer Bau*), ainsi appelé en l'honneur de sa femme Élisabeth d'Angleterre, fille de Jacques Ier. De magnifiques jardins en terrasse (*Hortus Palatinus*) avec des bassins, des eaux jaillissantes, des labyrinthes, dessinés en 1620 par le célèbre ingénieur Salomon de Caus, rehaussaient la somptuosité de ces architectures.

L'aile d'Othon-Henri a toujours passé pour le chef-d'œuvre du château d'Heidelberg : par l'harmonie des proportions et la luxuriance de sa décoration plastique, elle est en effet unique en Allemagne. La façade, qui est tout ce qui reste du palais, présente au-dessus d'un haut soubassement trois étages, divisés par des pilastres à bossages et des demi-colonnes cannelées; elle était surmontée jadis de deux pignons dont il ne reste plus que les amorces et qui en modifiaient profondément le caractère.

En réalité, cette composition est loin d'être homogène. Il faut admettre qu'elle a été exécutée en deux fois par des artistes différents. Il est probable que la décoration primitive parut trop simple pour le goût allemand, et c'est après coup qu'on s'avisa d'enrichir cette façade trop sobre, en intercalant au milieu des fenêtres des trumeaux décorés d'hermès, en superposant des niches ornées de statues, enfin en surmontant de deux pignons la corniche horizontale. L'origine de ces lourds enjolivements, dans le style des hôtels de ville de Bruxelles ou de Louvain, est manifestement flamande. En somme, cette façade est une sorte de palimpseste où, sur un fond italien, se détachent des surcharges d'origine flamande; conçue par un architecte italien ou italianisant, elle a été transformée après coup par un sculpteur flamand.

Les documents d'archives permettent-ils de confirmer cette analyse critique? Le texte le plus important que nous possédions sur la construction du château est le contrat que le Palatin Othon-Henri signa, en 1558, avec le sculpteur Alexandre Colins de Malines pour l'exécution des travaux de sculpture de la façade. Ces travaux ne l'occupèrent que jusqu'en 1562, puisqu'à cette date il est mandé à Innsbruck pour achever le tombeau de l'empereur Maximilien. C'est donc à cet artiste et à son prédécesseur, le Flamand Anthony, qu'on peut attribuer les lourdes sculptures du portail, les statues isolées dans les niches, les trumeaux des fenêtres.

Mais alors quel serait l'auteur de la première rédaction toute italienne de la façade ? D'après M. Haupt, le premier architecte du palais ne serait autre que Peter Flötner, le « petit maître » de Nuremberg, qui était à la fin de sa vie au service de l'Électeur Frédéric II. Il connaissait à fond la Renaissance italienne ; il avait vu le Palazzo Roverella à Ferrare ; dans ses dessins et dans les gravures sur bois qu'il exécuta pour la traduction allemande de Vitruve, on retrouve plusieurs des motifs ornementaux du château d'Heidelberg. Dans cette hypothèse, il faut admettre que la façade a été conçue et commencée sous l'Électeur Frédéric II, puisque Peter Flötner meurt en 1546, dix ans avant l'avènement d'Othon-Henri. M. Haupt n'hésite pas à conclure que ce palais est pour l'essentiel une création de Frédéric II et que son successeur Othon-Henri, qui lui a donné indûment son nom, n'est au fond que le premier destructeur de la merveille qu'il a fait si fâcheusement enjoliver dans le goût flamand : aussi propose-t-il de débaptiser l'aile d'Othon-Henri et de l'appeler tout simplement *Palais de l'Est* (*Ostpalast*).



Phot. Gesellschaft.

Fig. 112. — Heidelberg. Façade du Friedrichsbau.

Les autres parties du château ne suscitent pas des controverses aussi ardentes. Le *Friedrichsbau*, qui date du commencement du XVIIe siècle, s'inspire visiblement du Palais de l'Est, dont il n'est qu'une variante alourdie. Seulement les proportions sont changées : pour accentuer le vertica-

lisme de la façade, les pilastres se rapprochent et enserrent les fenêtres comme dans un étau ; deux pignons à volutes prolongent jusqu'aux combles leur mouvement ascensionnel. La décoration plastique est beaucoup plus lourde et d'une exécution plus grossière ; les cartouches, les mascarons en haut relief qui surchargent cette construction sont déjà de style baroque. La façade qui donne sur le Neckar a un caractère plus monumental, grâce à l'admirable terrasse qui lui sert de piédestal.

Si le sculpteur Sébastien Götz de Coire, qui a décoré le Friedrichsbau, est depuis longtemps connu, les archives n'ont révélé que dans ces dernières années le nom du maître de l'œuvre, Jean Schoch de Strasbourg, qui a probablement dirigé aussi, à la fin de sa vie, la construction de l'*Englischer Bau*, décoré de pilastres dans le style de Palladio.

C'est encore un architecte de Strasbourg, Georg Riedinger, qui a construit, de 1605 à 1614, le magnifique *Château d'Aschaffenburg* sur le Main, résidence d'été des archevêques de Mayence. Ce n'est pas un simple remaniement de constructions médiévales, comme la plupart des châteaux de la Renaissance : cette massive construction en blocs de grès rouge, flanquée de quatre tours d'angle, qui s'inspire des modèles français de du Cerceau, est d'une sévère unité et d'une symétrie rigoureuse.

L'ARCHITECTURE DANS L'ALLEMAGNE DU NORD

L'architecture de la Renaissance est encore moins homogène dans l'Allemagne du Nord que dans l'Allemagne du Sud. L'influence italienne se croise ici avec l'influence des Pays-Bas et avec des traditions nationales très vivaces. L'architecture en pierre (*Hausteinbau*), l'architecture en briques (*Backsteinbau*) et l'architecture en bois (*Fachwerkbau*) ont chacune leur domaine propre. On peut distinguer en somme trois systèmes d'architecture nettement localisés dans trois zones parallèles depuis les Montagnes de Bohême jusqu'à la mer. En Saxe et en Silésie, où l'on construit en pierre, l'architecture subit très profondément l'influence italienne. Dans les villes du Harz (Mitteldeutschland), la tradition nationale de l'architecture en bois se maintient jusqu'au XVIIe siècle. Enfin dans les villes Hanséatiques de la mer du Nord et de la Baltique, depuis Brême jusqu'à Dantzig (Küstengebiete), l'architecture adopte, à l'exemple des Pays-Bas, des combinaisons de brique et de pierre.

Les influences italiennes en Silésie et en Saxe. — La Renaissance italienne pénètre de très bonne heure en Silésie et en Saxe. Cette précocité s'explique par le voisinage de la Hongrie et de la Pologne, où l'archi-

tecture italienne apparaît beaucoup plus tôt qu'en Allemagne. Dès le xve siècle, Mathias Corvin (1458-1490) appelle en Hongrie des artistes italiens. Laurana modèle plusieurs bustes de Béatrice d'Aragon, que le roi avait épousée en 1476; Benedetto da Majano dessine les lambris et les plafonds de son palais de Bude. Les rois de Pologne étaient aussi de fervents admirateurs de la Renaissance italienne. Les artistes italiens affluent à Cracovie, surtout à partir du mariage de Sigismond-Auguste avec Bona Sforza (1518). Le château royal du Wawel, commencé par le Florentin Francesco Lori, est achevé par Bartolommeo Berecci, qui enrichit la cathédrale de la *Chapelle Sigismondine* (1519), un des plus purs joyaux de l'architecture italienne au nord des Alpes. L'*Hôtel de ville de Posen*, dont l'élégante façade présente trois rangées d'arcades superposées, est remanié et agrandi dans le style italien par Giovanni Battista di Quadro de Lugano (1550-55). Ainsi c'est par l'intermédiaire de la Hongrie et de la Pologne que la Renaissance italienne s'implante en Silésie.



Phot. Stœdtner.

FIG. 115. — Hôtel de ville de Posen.

Le caractère très décoratif de l'architecture silésienne et saxonne suppose la connaissance de la Renaissance lombarde. De tous les monuments italiens, c'est certainement la Chartreuse de Pavie qui a fait la plus vive impression sur les architectes de cette école, qui lui empruntent tous les éléments de leur décor.

De nombreux « muratori » de la Haute Italie, spécialement de Lombardie, passent les Alpes et propagent l'architecture de la Renaissance dans toute l'Allemagne du Nord.

C'est sans doute à Wendel Rosskopf, l'architecte le plus notoire de l'école silésienne, qu'il faut attribuer le charmant escalier de l'*Hôtel de ville de Görlitz* (1537). Le *Château des Piastes à Brieg* (1552), œuvre de Jacopo Pahr de Milan (le Welche), possède une belle cour à arcades

supportées par des colonnes ioniques et surtout un magnifique portail tout fleuri de rinceaux au-dessus duquel se dressent les statues du duc Frédéric II et de sa femme, et, plus haut, formant une double frise, les bustes de ses ancêtres.

En Saxe, les deux monuments les plus remarquables de l'architecture de la Renaissance sont les châteaux de Dresde et de Torgau. Le *Château de Dresde* est un amalgame de constructions d'époques différentes. Du *Georgsflügel* construit de 1530 à 1537 pour l'Électeur Georges le Barbu par Hans Schickentanz, il ne subsiste plus guère qu'un beau portail (*Georgstor*) qui semble directement inspiré de la Porta della Rana à la cathédrale de Côme. Le bâtiment principal fut construit plus tard, à partir de 1548, par Kaspar Vogt; des tourelles d'escalier (*Schnecken*) se dressent aux angles de la cour d'honneur; le portail de la chapelle est traité dans le style classique de Sansovino.



Phot. Stœdtner.

Fig. 114. — Brieg. Château des Piastes.

Le *Château d'Hartenfels*, à Torgau, est, avec le burg féodal (*Albrechtsburg*) de Meissen, le plus beau château des bords de l'Elbe. On admire surtout l'élégante bretèche de l'aile nord et le magnifique escalier extérieur en vis (*Treppenturm*) construit de 1533 à 1535 par Konrad Krebs. Il se peut que l'escalier tournant du château de Blois, qui date de 1519, ait servi de modèle : car il existait d'étroites relations entre la cour de France et les princes protestants d'Allemagne. L'intérieur du château, qui était jadis décoré de fresques de Cranach, a malheureu-

sement subi d'irréparables dégâts par suite de sa transformation en caserne.



Fig. 115. — Torgau. Escalier en vis du château d'Hartenfels.

Le *Château de Plassenburg*, près de Kulmbach, rappelle davantage, par sa belle cour à arcades et la décoration luxuriante de ses étages supérieurs, les châteaux silésiens et saxons que la Renaissance bavaroise. Cette résidence des margraves de Brandebourg, qui a encore l'aspect d'une forteresse, a été construite après 1552 par Kaspar Vischer.

L'influence italienne pénètre très avant dans toutes les petites cours de l'Allemagne du Nord; d'une façon générale, l'architecture princière va chercher ses modèles en Italie, tandis que l'architecture bourgeoise s'inspire surtout des Pays-Bas. C'est à l'architecte Paul Francke (1558-1615), qui était au service du duc de Brunswick, qu'on doit l'ancienne *Université d'Helmstedt* et l'église *Notre-Dame de Wolfenbüttel*, qui comptent parmi les monuments les plus originaux de l'Allemagne du Nord. La structure de l'église de Wolfenbüttel est encore gothique; mais l'ornementation des piliers élancés qui se dressent sur de hauts stylobates est de pur style Renaissance.



Phot. Stœdtner

Fig. 116. — Château de Wismar. Façade sur la cour.

L'exemple le plus curieux de cette pénétration est le *Château* (*Fürstenhof*) *de Wismar* en Mecklembourg (1555), sentinelle perdue de la Renaissance italienne sur les côtes de la Baltique. C'est l'œuvre d'un architecte hollandais, Gabriel van Aken; mais la décoration tout italienne en

terre cuite s'inspire de la Chartreuse de Pavie et du Palazzo Roverella de Ferrare.

L'ARCHITECTURE EN BOIS DANS LA RÉGION DU HARZ. — La construction en pans de bois ou en colombage (*Fachwerkbau*) est aussi caractéristique de l'art allemand que la sculpture en bois et la gravure sur bois. C'est une architecture vraiment nationale et indigène, qui dérive des maisons de paysans. Elle se maintient très longtemps dans une partie de l'Allemagne du Nord sans que la Renaissance apporte des changements essentiels au système de construction, qui est déterminé par la nature des matériaux.


Phot. Gesellschaft.
FIG. 117. — Maison corporative des bouchers à Hildesheim.

Cette architecture en bois est fort pittoresque : la membrure en pans de bois dont les interstices sont remplis d'un blocage de maçonnerie, la saillie des étages en encorbellement, les hauts pignons découpés, les sculptures polychromes des poteaux corniers et des consoles se prêtent à des effets très décoratifs. Mais elle est en même temps rationnelle, et à cet égard elle est supérieure à l'architecture en pierre de l'Allemagne du Sud. Les maisons en bois sont peut-être les seules œuvres vraiment organiques de l'architecture allemande de la Renaissance.

Cette architecture est d'un emploi assez limité. Tandis qu'en Norvège et en Russie, le bois est employé pour la construction des églises, il est réservé en Allemagne à l'architecture civile et privée. Presque toutes les villes du Moyen Age étaient construites en bois; mais la multiplicité des incendies et aussi la cherté du bois, qui devenait de plus en plus rare, firent renoncer peu à peu à ces constructions, qu'on remplaça par des maisons en pierre. Les seules régions de l'Allemagne du Nord où l'on trouve encore un grand nombre de maisons en bois sont la Province Rhénane, la Hesse et surtout le district du Harz, qui était très riche en forêts. C'est à Brunswick, à Halberstadt et à Hildesheim que cette architecture a produit ses chefs-d'œuvre.

Hildesheim, la ville en bois, est aussi pittoresque que Nuremberg, Rotenburg ou Lübeck. Ses maisons vieillottes s'insèrent à merveille dans un cadre harmonieux de ruelles et de places que ne trouble aucune dissonance. Le plus parfait spécimen de ces maisons en bois est la célèbre *Maison corporative des bouchers* (*Knochenhaueramtshaus*), qui date de 1529 : la façade, qui s'effile en triangle aigu, est divisée en plusieurs étages surplombants dont la saillie est supportée par des rangées de consoles ; les frises en bois peint qui courent au-dessous sont décorées de reliefs dont le thème est emprunté à l'iconographie des Bestiaires. La Renaissance ne s'annonce que très timidement dans les profils et l'ornementation florale. La maison du *Schuhhof*, dans la vieille résidence épiscopale d'Halberstadt, présente les mêmes caractères.



Phot. Gesellschaft.
Fig. 118. — La Halle aux draps à Brunswick.

Brunswick a également conservé la physionomie d'une ville du Moyen Age, et l'architecture en bois y est si prédominante jusqu'à la fin du XVIe siècle qu'elle impose ses formes même à l'architecture en pierre. La preuve en est fournie par le *Gewandhaus* (1590), sorte de halle réservée aux marchands drapiers, dont le gigantesque pignon à quatre étages se silhouette d'une façon très pittoresque. Certaines maisons de Brunswick ont un rez-de-chaussée en pierre surmonté d'étages en bois.

Cette architecture a des racines si profondes dans cette région de l'Allemagne qu'elle se survit sans modifications appréciables jusqu'à la fin du XVIIe siècle. La célèbre *Maison de Leibnitz*, à Hanovre, qui est construite dans ce style, date de 1652.

L'INFLUENCE DES PAYS-BAS DANS LA ZONE MARITIME. — La Renaissance hollandaise conquiert au XVIe siècle toute l'Allemagne maritime depuis Emden jusqu'à Dantzig. Les villes hanséatiques de la mer du Nord et

de la Baltique deviennent de véritables colonies artistiques des Pays-Bas. La Hollande propage un type d'architecture bourgeoise qui s'impose par sa robustesse, son adaptation aux mœurs et au climat. Elle est caractérisée par le mélange habituel de la brique avec la pierre, qu'on réserve pour les parements : ces combinaisons de briques et de pierres, qui étaient inspirées par une recherche d'économie, permettent des effets d'une élégante simplicité et des oppositions de tons très pittoresques.

Les meilleurs spécimens de cette architecture se trouvent à Dantzig, qui est à l'Allemagne du Nord ce que Nuremberg est à l'Allemagne du Sud : les rues et les monuments de la vieille cité témoignent éloquemment de la grandeur de la bourgeoisie allemande au XVIe et au XVIIe siècle. La disposition des habitations est très originale. Les maisons, étroites et toutes en profondeur, ont pignon sur rue. La porte qui conduit dans le vestibule (*Diele*) est précédée d'une petite terrasse (*Beischlag*) entourée d'une balustrade en pierre ou d'une grille en fer forgé : ces terrasses, élevées de quelques marches au-dessus du niveau de la rue, constituent des refuges et des belvédères où les familles peuvent se réunir le soir en plein air; la rue entre ces rangées de « Beischläge » devient comme un prolongement des maisons et prend un aspect plus intime.



Fig. 119. — Arsenal de Dantzig.

Ce sont des artistes des Pays-Bas qui ont construit au XVIe siècle presque tous les monuments de Dantzig. Vredeman de Vries travaille à la décoration de l'*Hôtel de ville*, dont le « Salon rouge » (*Roter Saal*) est un des plus beaux ensembles décoratifs de la Renaissance, puis à celle de l'*Artushof*, cercle de la noblesse tirant son nom du roi Arthur et de sa Table Ronde. Anton van Obbergen de Malines, qui devait entrer plus tard au service du roi Christian V de Danemark, est, de 1594 à 1612, l'architecte attitré de la ville de Dantzig. L'*Arsenal*, qu'il construisit en 1605, rappelle, par le mélange heureux de la brique et de la pierre et la grandeur simple des lignes, les châteaux royaux du Danemark.

A l'autre extrémité de l'Allemagne, à la frontière de Hollande, Martin

Arens de Delft édifie, de 1574 à 1576, l'*Hôtel de ville d'Emden*, remarquable par la belle ordonnance de sa façade.

Mais l'influence des Pays-Bas s'étend bien au delà de la zone maritime ; elle pénètre dans l'intérieur en remontant le cours des fleuves. Sur la Weser, elle atteint Hameln où s'élève, en 1602, la *Maison du Preneur de rats* (*Rattenfängerhaus*) ; sur le Rhin, elle va jusqu'à Cologne.

La *Loggia* (*Laube*) de l'*Hôtel de ville de Cologne* est l'œuvre d'inspiration flamande la plus parfaite que la Renaissance ait produite en Allemagne. Elle a été construite de 1569 à 1575 par Maître Wilhelm Vernicke, qui était sorti vainqueur du concours institué par la ville. Ce charmant édicule, qui s'applique en revêtement sur des parties plus anciennes, présente deux étages d'arcades surmontées d'un toit renflé de galbe gothique. Les colonnes corinthiennes qui encadrent ces arcades se dressent sur de hauts stylobates en pierre bleue de Namur. L'eurythmie de la composition et l'élégance des proportions sont soulignées par l'ornementation sobre et délicate des arabesques, des médaillons, des bas-reliefs qui animent les bases des colonnes, les frises et les écoinçons. Cette œuvre relativement peu connue est certainement d'un goût plus pur que la célèbre façade du château d'Heidelberg.



Phot. Gesellschaft.

Fig. 120. — Hôtel de ville de Cologne.

La façade de l'*Hôtel de ville de Brême* est beaucoup plus tardive : elle appartient déjà au commencement du XVII[e] siècle, puisque c'est en 1612 que Lüder (Lothar) von Bentheim fut chargé d'enjoliver et de mettre au goût du jour la façade trop simple du vieux bâtiment gothique de 1405. Cette façade postiche se relie fort habilement au reste de l'édifice.

La décoration intérieure des hôtels de ville allemands est souvent supérieure à leur architecture. Dans le Nord, les boiseries sculptées tiennent lieu des fresques ou des décorations en stuc que l'Allemagne du Sud avait empruntées à l'Italie. Les plus belles se trouvent à Lübeck,

métropole de la Hanse, et à Lüneburg, qui était au XVIe siècle un des grands entrepôts de l'Allemagne du Nord. Rien n'égale la lourde magnificence du *Salon de la Guerre* (*Kriegsstube*) ou de la *Salle Fredenhagen* à la Maison des Marchands de Lübeck; malheureusement des plafonds bas écrasent ces salles d'apparat. La chambre du Conseil de l'*Hôtel de ville de Lüneburg*, décorée de 1566 à 1578 par Albert de Soest (Albertus Suzatiensis), est l'exemple le plus typique de l'outrance décorative propre à la Renaissance allemande : les portes en bois sculpté sont encadrées d'un



Phot. Gesellschaft.

Fig. 121. — Hôtel de ville de Brême.

fouillis d'hermès et de cariatides, de piliers ajourés, de frises évidées; cette incroyable exubérance du décor semble une gageure : c'est le tour de force d'un virtuose doué de plus d'adresse que de goût et qui se grise de son adresse.

Le magnifique plafond à caissons du *Château de Jever*, qui a été transporté au Musée national bavarois de Munich, les chambres de l'ancien *Seidenhof*, qui ont été reconstituées au Musée national suisse de Zurich, sont d'excellents exemples de décoration de style Renaissance. Les grands poêles en faïence émaillée que les musées allemands et suisses conservent en grand nombre étaient le principal ornement de ces intérieurs bourgeois.

La guerre de Trente ans, qui éclate en 1618 et qui couvre l'Alle-

magne de ruines, arrête brutalement toute activité artistique. Mais ce n'est pas à cette catastrophe qu'il faut imputer la faillite de la Renaissance allemande. Dès la fin du XVIe siècle, l'architecture avait épuisé toutes ses possibilités. Pour être susceptible d'évolution, un style doit être rationnellement conçu et organiquement constitué. Or les architectes allemands se contentent de jeter sur des constructions gothiques un manteau à la mode d'Italie et de rajeunir par des emprunts leur répertoire de formes décoratives. N'étant pas soutenus par une grande idée architectonique, ils tombent dans des redites banales ou s'efforcent de masquer leur impuissance par des exagérations.

La Renaissance allemande aurait pu se renouveler par la création d'une architecture profane et d'une nouvelle architecture religieuse adaptée au culte protestant : elle n'a su résoudre ni l'un ni l'autre de ces problèmes. L'école de M. Schmarsow croit voir dans l'architecture du XVe siècle le principe d'un art nouveau (*eine neue Raumgestaltung*). M. Dehio a fort bien montré que ce prétendu renouvellement n'est au fond que la décomposition de l'architecture du Moyen Age, l'affaiblissement du sens de la beauté organique des édifices à laquelle on essaie de suppléer par le pittoresque des accessoires décoratifs.

A la fin du XVIe siècle, les différences provinciales, créées par la diversité des influences et des matériaux, s'effacent. Nous voyons apparaître un style international qui se substitue aux écoles locales. Une langue universelle remplace tous les parlers provinciaux ou nationaux. C'est l'Italie qui donne la formule de cette architecture idéale, applicable à tous les pays. Le style baroque italien devient le style de l'Europe entière. A partir du XVIIe siècle, l'Allemagne n'est plus qu'une province de cette architecture internationale.

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE DANS LES PAYS-BAS

L'architecture de la Renaissance présente dans les Pays-Bas le même caractère qu'en Allemagne. Elle n'emprunte à la Renaissance italienne qu'un supplément de motifs décoratifs qui viennent enrichir la grammaire ornementale du gothique flamboyant. A partir de 1540 environ, on observe aux Pays-Bas une réaction contre les excès du style décoratif. Les artistes flamands qui font des voyages d'études en Italie reviennent férus de la discipline sévère du classicisme. Pieter Koeck van Aelst (Alost) est un de ceux qui contribuent le plus efficacement à populariser les œuvres de Vitruve et des théoriciens italiens : Serlio, Vignole et Palladio. La logique de la construction, la sobriété raisonnée de l'orne-

mentation deviennent le mot d'ordre des Palladiens flamands et hollandais. Mais cette réaction salutaire est contrecarrée par l'influence néfaste des ornemanistes qui fournissent aux architectes des poncifs applicables à toutes les constructions et qui tracent des schémas sur le papier sans avoir égard aux ressources et aux exigences des différents matériaux. Les architectes, au lieu de s'attacher à déduire l'ornementation des lignes mêmes de la construction et de la nature des matériaux, copient sans discernement des ornements contournés et bosselés qui semblent plutôt faits pour être repoussés au marteau que pour être sculptés dans la pierre. Les recueils des ornemanistes les dispensent de tout effort d'invention et de réflexion.

Le plus célèbre de ces ornemanistes est Hans Vredeman de Vries (le Frison), qui joue aux Pays-Bas le même rôle que Wendel Dietterlein en Allemagne. Il était né en 1527 à Leeuwarden. Il publia successivement des recueils de cartouches (1555), de grotesques (1565), de cariatides, une description des cinq ordres de colonnes (1565), un traité de perspective. Mais son ouvrage le plus populaire est un traité d'architecture d'après Vitruve, qui parut en français sous ce titre : *Architectura ou Bastiment pris de Vitruve et des Anciens Escrivains, traictant sur les cinq Ordres...*, par Jean Vredeman, Frison. Anvers 1577. L'édition remaniée de 1606 déclare ce recueil « fort convenable et très utile pour tous peintres, statuaires, architectes et maistres de grands bâtiments, ensemble à tous tailleurs de pierres, maistres maçons, etc. » Vredeman donne d'abord des types de chaque ordre de colonnes : dorique, ionique, corinthien, toscan et composite, puis des détails de tourelles, cheminées, etc. Il prône une ornementation abondante et lourde : des obélisques montés sur boules, des frontons triangulaires dépassant leurs bases, d'épaisses volutes de pierre ondulées. Cet album, qui eut un succès considérable, fournit des motifs qu'on retrouve identiques dans toute l'Europe septentrionale, de l'Angleterre au Danemark. La plupart des architectes se contentent d'étudier ce manuel flamand qui met l'art à la portée de tous.

La fantaisie du décor, l'alternance des matériaux de brique et de pierre donnent parfois à l'architecture des Pays-Bas un grand charme pittoresque; mais la tendance à accumuler et à exagérer les motifs décoratifs conduit rapidement la Renaissance flamande et hollandaise au style baroque. Entre la dissolution du style gothique et l'apparition du style baroque italien, la Renaissance n'est qu'un court intermède.

Il convient de distinguer nettement l'architecture des Flandres et celle de la Hollande : car, à partir du xvie siècle, il se produit un schisme entre les Pays-Bas catholiques et les Pays-Bas protestants, non seulement dans le domaine de la religion et de la politique, mais aussi dans le domaine de l'art.

Architecture flamande. — Le plus ancien monument de la Renaissance en Belgique est le palais que Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, se fit construire à Malines en 1517; il sert aujourd'hui de tribunal. C'est une construction un peu ambiguë qui participe à la fois du style gothique finissant et de la Renaissance française. Cette incertitude s'explique par la personnalité des deux architectes qui y collaborèrent. Rombout Keldermans, qui dirigea la construction, était un tenant des traditions gothiques, tandis que Guyot de Beauregard, qui avait tracé les plans, était tout pénétré d'influences françaises. Marguerite d'Autriche



Phot. L. P.

Fig. 122. — Hôtel de ville d'Anvers.

l'avait fait venir de sa province natale de Bresse à la cour de Malines, et c'est lui qui plus tard, en 1529, exécuta la cheminée monumentale du Franc de Bruges, d'après un dessin de Lancelot Blondeel.

Malines possède un autre monument intéressant de la première Renaissance : c'est la *Maison du Saumon*, construite en 1519 par Jan Borremans de Bruxelles. La façade, étroite et resserrée comme celle des vieilles maisons gothiques, est décorée de trois ordres de colonnes de pur style Renaissance. On retrouve dans la décoration intérieure le même mélange de formes gothiques et italiennes.

L'œuvre la plus puissante de l'architecture belge au xvie siècle est l'*Hôtel de ville d'Anvers*. Il appartient à la pleine Renaissance. Il a été édifié de 1561 à 1565 par un élève de Jean de Bologne, Cornelis de Vriendt, surnommé Floris, qui avait déjà dressé en 1554 le tabernacle monumental de l'église de Léau, près de Tirlemont. C'est une construction très imposante,

conçue dans le style des palais italiens, avec deux ordres de colonnes qui s'élèvent sur des arcades en bossages. Cependant le haut pignon qui se dresse au milieu de la façade est une réminiscence gothique. Cornelis Floris, qui a publié un célèbre recueil d'ornements, passe à tort pour l'inventeur de ce motif d'aspect métallique à lourdes volutes recourbées qu'on appelle cartouche, et dont la fortune devait être si brillante dans l'architecture des Pays-Bas.

Sur la grande place d'Anvers se dressent plusieurs maisons de corporations avec des pignons taillés en gradins. La plus curieuse est la *Maison du Roi*, l'ancien logis de la guilde des arbalétriers de Saint-Georges.

Cette architecture des Pays-Bas catholiques a eu, nous l'avons vu, une influence considérable sur Cologne et sur toute l'Allemagne rhénane restée fidèle au catholicisme. On la retrouve en Danemark. Anvers était à cette époque le grand centre où l'Europe septentrionale venait s'approvisionner de marbres, de statues, d'artistes et d'idées.

Architecture hollandaise. — La Hollande, qui conquiert héroïquement son indépendance au xvi[e] siècle, crée une architecture appropriée aux goûts et aux besoins de sa bourgeoisie commerçante. Cette architecture lourde et prosaïque, mais robuste et pratique, a conquis toute l'Europe protestante, notamment l'Allemagne du Nord et les pays scandinaves; elle s'est même implantée au commencement du xviii[e] siècle à Pétersbourg. Elle est caractérisée essentiellement par le mélange de la brique et de la pierre de taille. Cette combinaison d'éléments polychromes dans les façades des édifices produit de vigoureux contrastes et des oppositions pittoresques. Les bandeaux en pierre de taille n'ont qu'un rôle décoratif : ils ne servent qu'à souligner les grandes divisions de la façade, à encadrer les portails et les fenêtres. Le type de ces constructions est malheureusement assez uniforme : les silhouettes sont lourdes; les ornements en très haut relief, cartouches, consoles, obélisques, sont presque toujours hors d'échelle.

L'architecture de la Renaissance est beaucoup plus tardive en Hollande qu'en Flandre. Un des premiers monuments de ce style est l'*Hôtel de ville de La Haye*, qui date de 1564, et qui emprunte à l'hôtel de ville d'Anvers des éléments italiens. La simplicité extrême du soubassement fait ressortir la richesse pittoresque des pignons.

L'*Hôtel de ville de Leyde*, qui a été réédifié en 1597, après le siège de la ville par les Espagnols, est exceptionnellement construit tout entier en pierre de taille sans mélange de brique. L'architecte gantois Lievin de Key, qui a dressé le plan de ce robuste édifice, a très habilement ménagé un vigoureux contraste entre les ailes du bâtiment, très sobrement traitées, et le milieu de la façade, dont la décoration est exubérante. Un perron

massif à double escalier donne accès au grand portail encadré de colonnes ioniques. Les trois pignons à volutes, avec leurs amortissements en forme d'obélisques, le pittoresque clocher en charpente dont le bulbe ajouré domine tout l'édifice sont d'un effet très heureux.

Le chef-d'œuvre de l'architecture civile des Pays-Bas est la *Halle aux bouchers de Haarlem*, qui fut construite en 1602 par Liévin de Key. C'est une construction à la fois robuste et pittoresque, admirablement adaptée



Fig. 123. — Hôtel de ville de Leyde.

à sa fonction. Liévin de Key a également construit le *Poids public* de Haarlem.

Hendrik de Keyzer (1567-1621), qui passe avec raison pour le fondateur de l'École d'architecture d'Amsterdam et qui est le plus célèbre des architectes hollandais, est loin d'être aussi original. Il est né à Utrecht et s'est formé principalement à l'école de la Renaissance française. Il a construit à Amsterdam, où il s'est fixé de bonne heure, un nombre considérable d'édifices civils et religieux, qui ont contribué à donner à la ville sa physionomie actuelle ; il est du petit nombre de ces architectes qui, comme Bernini à Rome, Elias Holl à Augsbourg, Peter Candid à Munich, ont marqué une ville entière de leur sceau. Son principal mérite est d'avoir cherché à créer le type idéal de l'église réformée. Il se rend compte que, de même que le prêche est l'acte essentiel du culte, la chaire à prêcher

doit être le centre de l'église réformée. Dans la *Zuider* et la *Westerkerk* d'Amsterdam, il s'en tient encore à la disposition des églises à trois nefs égales ; dans la *Norderkerk*, il adopte hardiment le plan central, beaucoup plus rationnel, qui permet de concentrer les fidèles autour de la chaire du prédicateur.

Au XVIIe siècle, l'influence croissante des théories de Vitruve et des architectes italiens a pour conséquence un appauvrissement de l'architecture hollandaise, qui sacrifie à un idéal étranger ses qualités de vigueur et de verdeur rustiques. Les façades des édifices deviennent de plus en plus symétriques, sobres et nues. L'œuvre typique de cette période est l'*Hôtel de ville d'Amsterdam*, le « Palais royal » actuel, construit en 1648 sur la place du Dam par Jacob van Kampen. La façade trop sage de cet édifice est percée régulièrement, comme un gril, de petites ouvertures ménagées entre les pilastres : un fronton sculpté par Artus Quellin d'Anvers surmonte l'avant-corps central. L'ensemble est monumental et morne.

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS SCANDINAVES[1]

L'influence des Pays-Bas a été aussi puissante dans les pays scandinaves que dans l'Allemagne du Nord. L'histoire de l'architecture de la Renaissance dans l'Europe septentrionale n'est en réalité qu'un chapitre de l'expansion de l'architecture hollandaise. Cette architecture ne présente d'intérêt qu'en Danemark et en Suède. Car la Norvège[1], qui est le pays par excellence de la construction en bois, est essentiellement traditionaliste et réfractaire à la Renaissance.

Danemark. — L'architecture danoise est caractérisée, comme l'architecture hollandaise, par le mélange de la brique et de la pierre de taille. L'emploi de la brique s'imposait dans ce pays où la pierre est très rare. La pierre ne joue dans la construction qu'un rôle décoratif ; elle est réservée aux parements, aux encadrements de portails et de fenêtres : elle souligne vigoureusement les contours. Si ce parti-pris, qui apparaît un peu plus tard en France dans les châteaux de style Louis XIII, est médiocrement monumental, il est en revanche très pittoresque, grâce à ses effets de polychromie en blanc et rouge.

Comme dans tous les pays du Nord, la Renaissance ne marque pas

1. Le style roman persiste très longtemps dans les églises en bois (*Stavekirker*) ; au XVIe siècle, on voit apparaître brusquement dans la décoration des granges (*Stabur*) de villages quelques éléments empruntés à la Renaissance : mais le système de construction n'est pas modifié. Les édifices en pierre sont rares et sans originalité : le plus important est le donjon de Bergen.

une rupture avec la tradition gothique : les pignons à redans ou à volutes jouent encore un rôle essentiel dans la construction d'édifices dont le toit est nécessairement très escarpé à cause du climat pluvieux.

Parmi les architectes qui ont travaillé en Danemark, il y a quelques artistes indigènes, comme Hans von Steenwinkel. Mais la plupart sont des étrangers immigrés : Allemands, Hollandais ou Flamands. L'un des plus célèbres est Anton van Obbergen de Malines, qui quitta la ville de Dantzig pour venir s'établir à la cour de Danemark : c'est un des principaux pionniers de l'expansion de l'architecture des Pays-Bas.

La Renaissance danoise est tardive et éphémère : elle n'apparaît que



Phot. Hude.

Fig. 124. — Château de Kronborg.

dans la seconde moitié du xvi[e] siècle et se limite aux règnes de Frédéric II et de Christian IV. Dans ce pays monarchique où il n'y a ni aristocratie puissante ni bourgeoisie riche, l'art est exclusivement au service du roi. L'histoire de l'architecture danoise se confond avec l'histoire des trois châteaux royaux de Kronborg, de Frederiksborg et de Rosenborg.

La première en date de ces résidences royales est le *Château de Kronborg* à Helsingör (Elseneur), qui fut construit de 1574 à 1585, sous Frédéric II. Ses grands murs nus percés de rares ouvertures lui donnent l'aspect massif et rébarbatif d'une forteresse. Il est situé au plus étroit de la passe du Sund, en face de la ville aujourd'hui suédoise d'Helsingborg, qu'on aperçoit nettement de la fameuse terrasse où Shakespeare fait rêver Hamlet. Sous la menace de ses canons, les navires qui entraient dans la Baltique ou faisaient voile vers la mer du Nord étaient contraints

de s'arrêter pour acquitter le péage. Le château de Kronborg est construit entièrement en pierre de taille : ce qui est aussi exceptionnel en Danemark qu'en Hollande.

Le *Château de Frederiksborg*, qui a été construit de 1602 à 1625, sous le règne de Christian IV, est le plus imposant des châteaux danois. Il s'élève à Hilleroed, à mi-chemin entre Helsingör et Copenhague. Les bâtiments sont échelonnés d'une façon très pittoresque sur trois petites îles au milieu d'un lac qui reflète leur masse rose et blanche. Le style de ce grandiose ensemble architectural, où la pierre se marie à la brique, la forme des toits élancés et des hauts pignons à volutes trahissent clairement des



Phot. Hude.

Fig. 125. — Château de Frederiksborg.

influences hollandaises. Mais comme l'architecture bourgeoise de la Hollande ne fournissait aucun modèle de résidence royale, c'est aux châteaux français de la Renaissance que l'architecte de Frederiksborg a emprunté le plan général de sa construction. La décoration intérieure est très riche : la chapelle et la salle des chevaliers sont décorées à profusion de lambris sculptés, de stucages et de dorures. Complètement ravagé en 1859 par un incendie, ce château, restauré par les soins de M. Jacobsen, est aujourd'hui le musée national du Danemark.

Le petit *Château de Rosenborg*, qui se trouve à Copenhague, perdu au milieu des frondaisons d'un beau parc, est loin d'avoir l'ampleur de Frederiksborg : il a été construit exactement à la même époque, de 1610 à 1625, et il est maintenant affecté aux collections historiques du roi de Danemark. La salle d'audiences de Christian IV, la salle des Chevaliers avec ses

boiseries de chêne sont de beaux spécimens de décoration intérieure.

En dehors du château de Rosenborg, Copenhague possède peu d'édifices de la Renaissance. Il faut citer cependant la vieille *Bourse*, construite par Hans von Steenwinkel, qui reflète dans l'eau morte d'un canal ses hauts pignons et sa flèche fantastique dont la pointe est formée des queues entrelacées de quatre dragons verts.

Rœskilde, la vieille capitale du royaume, abrite sous les voûtes de sa cathédrale, qui est le Saint-Denis des rois de Danemark, quelques beaux monuments de sculpture funéraire de la Renaissance. Dans la chapelle des « trois saints rois », qui est une addition du XVe siècle, se dressent les tombeaux fastueux de Christian III et de Frédéric II; la *Chapelle funéraire du roi Christian IV* a été construite plus tard, en 1617, par Hans von Steenwinkel. Le tombeau le plus magnifique de cette nécropole royale, celui de Christian III, est l'œuvre d'un Flamand italianisé, Cornelis van Vriendt (Floris), qui a probablement connu le tombeau de la Groote Kirk de Bréda et les tombeaux royaux de Saint-Denis. La statue du roi est couchée sur un lit de parade, sous un dais porté par des colonnes ; aux angles du tombeau veillent quatre trabans en costume de guerriers romains, appuyés sur leurs boucliers, la lance au poing. Sur le sommet du dais, le roi est représenté une seconde fois, couronné, vêtu d'hermine, à genoux devant le Christ.



Phot. Hude.

FIG. 126. — Tombeau de Christian III à Rœskilde.

SUÈDE. — Le Danemark sert d'intermédiaire naturel entre les Pays-

Bas et la Suède. La Renaissance pénétra d'abord dans la province méridionale de Scanie, qui appartient géographiquement à la Suède, mais qui était restée au XVIe siècle sous la domination politique du Danemark. Les châteaux construits en Scanie par l'aristocratie danoise servirent plus tard de modèles aux châteaux royaux de la dynastie des Wasa.

Les châteaux de Scanie sont généralement construits sur des îles, comme il est naturel dans un pays plat et lacustre, où les îles sont les



Phot. Frisch.

Fig. 127. — Église de la Sainte Trinité, à Kristianstad.

meilleures positions défensives. Les bâtiments sont groupés à la mode de France, comme à Frederiksborg, autour d'une basse-cour et d'une cour d'honneur. Des tourelles renfermant des escaliers à vis rompent la monotonie des façades. Le plus beau spécimen de cette architecture est le *Château de Svenstorp*, près de Lund.

Le monument le plus précieux de l'architecture de la Renaissance dans cette province est l'*Église de la Sainte Trinité*, à Kristianstad : elle a été construite, entre 1618 et 1628, sur les plans de Maître Hans von Steen-

winkel de Copenhague. La construction en briques rouges et en pierre de taille présente tous les caractères de la Renaissance danoise : sept magnifiques pignons à volutes ornés de bandeaux parallèles forment le principal motif décoratif. La voûte est supportée par deux rangées de piliers élancés. L'église de Kristianstad, qui marque une tentative intéressante pour rapprocher l'église protestante du plan central, mérite d'être citée à côté de la Westerkerk d'Amsterdam et de la Marienkirche de Wolfenbüttel, où s'affirmaient à la même époque les mêmes tendances : c'est la plus belle des églises de la Renaissance dans les pays scandinaves et peut-être même dans toute l'Europe protestante.



Fig. 128. — Château de Gripsholm. Cour intérieure.

Par l'intermédiaire de la Scanie, la Renaissance pénètre d'assez bonne heure en Suède, où elle s'implante grâce à la dynastie nationale des Wasa, qui monte sur le trône en 1523. Dans ce pays pauvre, attardé, il n'y avait pas de bourgeoisie riche et puissante capable de bâtir, à l'exemple de l'Allemagne et de la Hollande, des hôtels de ville, des bourses, des maisons de corporations. L'art est exclusivement au service du roi qui seul peut se permettre de jouer le rôle de Mécène. Les principaux monuments de la Renaissance, en Suède comme au Danemark, sont donc des châteaux royaux.

Le roi Gustave Wasa (1523-1560), le fondateur de la dynastie, n'était pas un raffiné ; mais il savait cependant juger de « toute manière d'industries, de tableaux et de bâtiments ». Il se mit en rapport avec le peintre

Jan Scorel d'Utrecht et constitua une collection de tableaux et de tapisseries de haute lisse. Il fut surtout un grand bâtisseur ; c'est lui qui fit agrandir les vieilles résidences de Stockholm et de Kalmar et qui commença la construction des châteaux de Gripsholm (1537) et d'Upsala (1549).

Erich XIV, qui lui succède en 1569, est un dilettante qui s'occupe de poésie et de gravure, collectionne des tapisseries flamandes et se compose une bibliothèque où figurent les ouvrages théoriques de Vitruve et d'Albert Dürer. Son frère Jean III (1568-1592) réalise encore plus complètement le type du prince de la Renaissance ; sa grande passion est



Fig. 129. — Château de Gripsholm. Chambre du duc Charles.

l'architecture. « Bâtir, écrit-il, est notre plus grand plaisir ». On a de lui plus de 500 lettres se rapportant à ses constructions ; il inspire et corrige lui-même les plans de ses architectes. Malheureusement il avait plus de velléités que de volonté. Toujours inquiet, nerveux, il entreprend plusieurs constructions à la fois et n'en achève aucune.

Au commencement du XVIIe siècle, sous le règne des deux derniers Wasa, Gustave-Adolphe et la reine Christine, l'essor des constructions royales est paralysé par les querelles religieuses et surtout par la guerre de Trente ans qui occupe toutes les forces de la Suède sur le continent. La noblesse suédoise prend conscience de sa force, et dès lors l'architecture cesse d'être le monopole de la royauté.

Les architectes des Wasa sont presque tous hollandais ou allemands.

Généralement ces étrangers ne restent pas longtemps dans le pays, à cause de la rigueur du climat, de la modicité des ressources et de l'hostilité de la population. L'artiste qui supporta le plus longtemps cet exil fut un Flamand, Willem Boy, qui séjourna en Suède de 1558 à 1592. L'architecte allemand Paul Schütz travaille à Stockholm et à Upsala ; les frères Pahr, Italiens d'origine, après avoir construit le château de Brieg, en Silésie,



Fig. 150. — Château de Wadstena.

et dans le Mecklembourg, les châteaux de Schwerin et de Güstrow, passent en 1572 de l'autre côté de la Baltique. Au commencement du XVIIIe siècle, la venue du Français Simon de la Vallée et de Nicodemus Tessin de Stralsund inaugure une nouvelle période de l'architecture suédoise.

Il n'est pas surprenant que cet art de cour, exercé par des architectes étrangers, ne présente aucun caractère proprement national. L'originalité de l'architecture suédoise est surtout négative : elle consiste dans le rejet de certains motifs trop compliqués, dans une simplification générale des



Fig. 151. — Détail d'un pignon. Château de Wadstena.

formes rendue nécessaire par la grossièreté des matériaux et l'inexpérience de la main-d'œuvre.

Pendant longtemps, le plan des constructions s'inspire des châteaux forts du Moyen Age. Puis, sous l'influence des théoriciens italiens et français, de Serlio, de Philibert de l'Orme, d'Androuet du Cerceau, des exigences nouvelles se font jour : on veut plus d'ampleur et de symétrie. Le roi Jean III déclare « qu'il n'aime pas les appartements au plafond bas ; il entend que les fenêtres du château de Stockholm aient toutes la même hauteur, « afin qu'on retrouve partout les mêmes proportions ». Néanmoins, la Renaissance se réduit en Suède comme en Allemagne à un enrichissement de la grammaire ornementale ; ce n'est pas une révolution dans l'art de bâtir, mais tout simplement un nouvel apport de thèmes décoratifs. Les modèles de colonnes, de consoles ou de volutes importés d'Italie sont appliqués à des portails, à des bretèches ou à des pignons dont le tracé reste gothique.

Aux trois châteaux danois de Kronborg, de Frederiksborg et de Rosenborg, la Suède peut opposer les châteaux de Gripsholm, de Wadstena et de Kalmar, qui sont les trois principaux monuments de la Renaissance suédoise.

Le *Château de Gripsholm* (île du Griffon) est un des monuments les plus intéressants du Nord de l'Europe. Il a été construit de 1537 à 1544, pendant le règne de Gustave



Fig. 152. — Fontaine du château de Kalmar.

Wasa, sur un îlot du lac Mälar, à peu de distance de Stockholm. Quatre tours massives donnent à ce logis de plaisance l'aspect menaçant d'un vieux burg du Moyen Age. La beauté de ce château lacustre est peut-être plus pittoresque qu'architecturale; elle est faite surtout de l'accord harmonieux entre l'œuvre de l'architecte et le décor de la nature.

Le *Château de Wadstena*, situé sur la rive orientale du lac Wetter, devait être, dans la pensée de Gustave Wasa, une des trois places fortes centrales prévues pour la défense du royaume: on y travaille à partir de 1545. Bien qu'il ait beaucoup souffert, il reste le chef-d'œuvre de l'architecture de la Renaissance en Suède.

Le *Château de Kalmar*, qui se trouve au sud de la Suède, en face de l'île d'Oland, est une construction du Moyen Age transformée en résidence princière. La rude silhouette de ce château fort, qui se dresse au bord de la mer, défendant la vieille ville grise de Kalmar surnommée la clef de la Suède, est extrêmement pittoresque. C'est vers 1570 que les architectes Jakob Richter de Fribourg et Domenico Pahr furent chargés de le remanier. Les portails du château neuf, encadrés de colonnes doriques et décorés de frises où alternent des bucrânes et des boucliers ronds, sont d'un très beau caractère. Dans la cour se dresse une charmante fontaine de la Renaissance, d'une rare élégance de proportions, dont la lanterne est surmontée d'un dauphin (1579). A l'intérieur, les pièces les plus intéressantes sont l'appartement du roi Erich, qui est décoré de scènes de chasse, et la Salle Dorée.

Stockholm, qui a une physionomie tout à fait moderne, est encore plus pauvre que Copenhague en monuments de la Renaissance. On ne peut guère citer que la *Maison Petersen*, l'*Église Saint-Jacques* et la *Chapelle funéraire de Gustave-Adolphe*: petit édicule surmonté d'une coupole qui s'adosse au chœur de l'église de Riddarholm.

La sculpture a joué un rôle très effacé dans la Renaissance suédoise : elle n'est représentée que par les monuments des Wasa dans la cathédrale gothique d'Upsala qui a été, avant l'église de Riddarholm, le Saint-Denis de la Suède. Le *Tombeau du roi Gustave Wasa* (1583), qui est décoré d'obélisques à ses angles, est l'œuvre d'un artiste d'Anvers : Willem Boy. Les sarcophages de sa première et de sa seconde femme rappellent davantage les tombeaux français de l'école des Juste (Giusti). Bien qu'elles aient été exécutées entre 1580 et 1590, les décorations en stuc de la chapelle funéraire de Catherine Jagellon sont encore purement gothiques : c'est dans les églises, en Suède comme partout ailleurs, que la tradition gothique se survit le plus longtemps.

BIBLIOGRAPHIE

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE

I. **Sources et documents.** — Wendel Dietterlein. *Architectura oder Austheilung der fünf Säulen.* 1598. (Nouv. éd., Liège, 1862). — Ortwein et Scheffers *Deutsche Renaissance.* 8 vol., Leipzig, 1871-88. — Fritsch. *Denkmäler deutscher Renaissance.* Berlin, 1880-91. — Lambert et Stahl. *Motive der deutschen Architektur.* Stuttgart, 1891-95.

II. **Ouvrages généraux.** — Lübke. *Geschichte der deutschen Renaissance.* Stuttgart, 1875. — Dohme. *Geschichte der deutschen Baukunst.* Berlin, 1887. — G. von Bezold. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland. *Handbuch der Architektur* de Durm, IIe part, 7e vol., Stuttgart, 1900. — Borrmann et Graul. *Die Baukunst. Das deutsche Wohnhaus der Renaissance.* Berlin, 1898. — Joseph. *Geschichte der Baukunst.* Leipzig, 1902. — Borrmann et Neuwirth. *Geschichte der Baukunst.* Leipzig, 1904. — Hänel. *Spätgotik und Renaissance.* Stuttgart, 1899. — Griesebach. *Das deutsche Rathaus der Renaissance.* Berlin, 1907.

III. **Monographies. 1. Architecture de l'Allemagne du Sud.** — Seybold et Buff. *Das Rathaus der Stadt Augsburg.* Berlin. — Baum. *Die Bauwerke des Elias Holl.* Strasbourg, 1908. — Mummenhof. *Das Rathaus in Nürnberg.* Nuremberg, 1891. — Schulz. *Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung.* Vienne, 1909. — Lange. *Peter Flötner, ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance.* Berlin, 1897. — Seidel et Haütle. *Die Kgl. Residenz in München.* Leipzig, 1880. — Schulz. *Die St-Michaels Hofkirche in München.* Munich, 1897. — Rée. *Peter Candid.* Leipzig, 1885. — Heyd. *Handschriften und Handzeichnungen des württemb. Baumeisters Heinrich Schickardt.* Stuttgart, 1902. — Ohnesorge. *Wendel Dietterlein von Strassburg.* Leipzig, 1895. — Schulze-Kolbitz. *Das Schloss zu Aschaffenburg.*

Château d'Heidelberg. — Rosenberg. *Quellen zur Gesch. des Heidelberger Schlosses.* Heidelberg, 1882. — Sauerwein. *Das Schloss zu Heidelberg.* Francfort, 1885. — *Mitteilungen zur Gesch. des Heidelberger Schlosses,* hrgg. vom Heidelberger Schlossverein. Heidelberg, 1886-91. — Koch et Seitz. *Das Heidelberger Schloss.* Darmstadt, 1891. — Haupt. *Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses.* Francfort, 1902. — Id. *Peter Flötner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg.* Leipzig, 1904. — Kossmann. *Der Ostpalast zu Heidelberg,* 1907.

2. Architecture de l'Allemagne du Nord. — Odrzywolski. *Die Renaissance in Polen.* Vienne, 1899. — Sarre. *Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakottaarchitektur im Zeitalter der Renaissance.* Berlin, 1890. — Haupt. *Der Backsteinbau der Renaissance in Norddeutschland,* 1899. — Holm. *Lübeck, die freie und Hansestadt.* Leipzig, 1900. — Pauli. *Die Renaissancebauten Bremens.* Leipzig, 1911. — Behncke. *Albert von Soest.* Strasbourg, 1901. — L. Réau. Les Monuments du Moyen Age et de la Renaissance à Cracovie. *Gazette des Beaux-Arts,* 1910.

Architecture en bois. — Lachner. *Die Holzarchitektur Hildesheims,* 1882. — Id. *Gesch. der Holzbaukunst in Deutschland,* 1887. — Schäfer. *Die Holzarchitektur Deutschlands vom 14. bis 18. Jahrhundert,* 1886. — Pfeifer. *Die Holzarchitektur der Stadt Braunschweig.* Berlin, 1892. — Bickell. *Hessische Holzbauten.* Marbourg, 1887-91. — Raschdorff. *Rheinische Holz- und Fachwerkbauten.* Berlin, 1895. — Corell. *Deutsche Fachwerkbauten der Renaissance.* Berlin, 1900. — Gurlitt. *Beiträge zur Bauwissenschaft. Die Holzbaukunst,* 1902.

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS-BAS

Vredeman de Vries. *Traité d'architecture d'après Vitruve,* 1577. — Ewerbeck. *Die Renaissance in Belgien und Holland.* Leipzig, 1885-89. — Van Ysendyck. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xe au XVIIIe siècle.* — Schayes. *Histoire de l'architecture en Belgique.* — Galland, *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei.* Francfort, 1890. — Krook. *Die Architektur der Niederlande.* Leipzig, 1895.

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS SCANDINAVES

Neckelmann et Meldahl. *Denkmäler der Renaissance in Dänemark.* Berlin, 1888. — Upmark. *Die Architektur der Renaissance in Schweden.* Berlin, 1897. — Hahr. *Die Architektenfamilie Pahr.* Strasbourg, 1908. — Dahl. *Denkmäler der Holzbaukunst in Norwegen.* Dresde, 1857. — Dietrichson et Munthe. *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart.* Berlin, 1893.

CHAPITRE V

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS

DEPUIS LES SUCCESSEURS DES VAN EYCK ET DE R. VAN DER WEYDEN JUSQUE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIE SIÈCLE[1]

LES PREMIERS MAITRES HOLLANDAIS DE LA SUITE DES VAN EYCK

Sous l'action directe ou indirecte de l'art d'Hubert et de Jean Van Eyck[2], la Hollande, si longtemps arriérée, a secoué sa torpeur. Ses progrès aboutissent, à Harlem, après 1450, à un premier épanouissement remarquable. Harlem, d'après la vieille tradition enregistrée par Van Mander, est la ville de Hollande « où l'on a, d'abord, adopté la manière correcte de peindre le paysage ». Ce progrès s'expliquerait moins encore que tous les autres par le fait d'une évolution spontanée du génie local. Sans les exemples des peintres de l'*Agneau* ou sans la répercussion de leur enseignement, la peinture des Harlémois n'aurait pris, ni aussi décidément, ni aussi promptement, sa physionomie.

Aucun ouvrage de Dirck Bouts l'ancien, père du grand Dirck ou Thierry Bouts, ne nous étant connu, nous n'avons à nous occuper, pour l'instant, que d'Albert Van Ouwater et de son élève supposé Gérard de Saint-Jean, précurseur à son tour de l'énigmatique Jean Mostaert. Albert et Gérard suffisent, d'ailleurs, à caractériser le premier état de perfectionnement de l'art en Hollande. Leurs créations annoncent cette naïveté hardie, ce goût de la familiarité humaine saisie jusque dans les plus hauts sujets, cette simplicité et cette gravité de l'observation appliquées, par

1. Par M. L. de Fourcaud.
2. Voir Tome III, p. 173 à 241.

la suite, même aux expressions satiriques, cet amour de la vérité à tous ses degrés, de la lumière et de la couleur, avec cette insistance, d'une franchise parfois pesante, qui seront de plus en plus les signes spécifiques du génie hollandais proprement dit.

Albert Van Ouwater. — Cet artiste habitait Harlem en 1467 et y était marié. La tradition très plausible qu'il a été le maître de Gérard de Saint-Jean interdit de trop reculer sa période active. En 1467, Albert Van Ouwater, sans être un débutant, était encore médiocrement avancé dans sa carrière.

Le *Livre des Peintres* est intéressant à consulter sur les tableaux d'Albert. L'auteur loue son habileté à rendre « les têtes et les extrémités », son excellence à draper ses modèles et son talent de paysagiste. « Il y avait de lui, ajoute-t-il, en la grande église de la ville, un retable érigé par des pèlerins revenus de Rome et. pour cela, qualifié de *romain*. Deux figures en pied de saint Pierre et de saint Paul en formaient le centre. Plus bas, dans un curieux paysage, étaient représentés des pèlerins en marche et d'autres au repos, mangeant et buvant. » Van Mander décrit aussi, d'Ouwater, une *Résurrection de Lazare*, jadis passionnément admirée par Heemskerck, volée par les Espagnols durant le sac de Harlem en 1575, mais dont il a pu voir une reproduction en grisaille.

La *Résurrection de Lazare*, retrouvée naguère à Gênes, appartient depuis 1889 au Musée de Berlin. La scène répond point par point à la description du *Schilderboek*. Son parti d'architecture fait songer au décor dont Jean Van Eyck enveloppe son chanoine Van der Paele, agenouillé aux pieds de la Vierge. En avant, entre les carreaux gris et noirs d'une rotonde, se découpe la fosse béante, d'où la voix du Christ a déjà fait surgir Lazare. Sur la dalle étroite, jetée en travers du sépulcre, est assis le ressuscité, maigre, anguleux, le regard vague, détendant ses bras roidis, comme reprenant conscience de la vie. Au bord de la fosse, le Nazaréen, à l'expression jeune, douce et grave, type inspiré d'une ancienne médaille dès longtemps utilisé par les Van Eyck. Deux femmes sont près de lui : Marthe à genoux, les mains jointes, tête nue; Marie debout, ébauchant un geste de la main gauche. Plus loin, un apôtre barbu, aux longs cheveux bruns, très particularisé de traits et d'attitude, observe et songe; deux autres figures immobiles, silencieuses, complètent ce groupe profondément sérieux.

Vers le centre, saint Pierre s'avance, les bras élargis, un peu trop majestueusement et pesamment étoffé comme certaines statues, conjurant les juifs de se rendre à l'évidence du miracle[1]. Tout ce groupe,

1. Voir le *saint Pierre* du tableau votif du Maître de Flemalle au Musée d'Aix-en-Provence. Le type ne sera pas en oubli plus tard. Voir les deux volets avec saint Pierre et un

plein de recherches curieuses et de contrastes, avec ses personnages étudiés d'après le vif, son luxe singulier, vraiment *Van Eyckien*, d'étoffes brillantes et d'ornements, ses bonnets de forme imprévue, cornus ou pointus, à rebords tailladés ou à paradoxales visières, est d'un style à la fois sincère et affecté, robuste et mêlé de gaucherie, très proche du style de Thierry Bouts. Par contre, les sept ou huit têtes, débordantes de vie populaire, qui apparaissent, au dehors, entre les barreaux de la claire-voie, nous donnent immédiatement à pressentir Jérôme Bosch.



Phot. Hanfstängl.
Fig. 133. — Albert Van Ouwater : Résurrection de Lazare. (Musée de Berlin.)

Bien des éléments sont réunis en ce tableau. L'esprit néerlandais du Nord s'y harmonise à celui du Midi. A son éclairage diffus, sans clair-obscur, l'œuvre doit un aspect spécial, d'ailleurs défectueux, mais qui semblerait devoir faciliter, par la méthode comparative, l'identification d'autres panneaux du maître. Malheureusement, nulle peinture ne s'est trouvée qu'on puisse lui attribuer avec certitude, même le *Baiser de Judas* de la Pinacothèque de Munich, dont quelques-uns lui font honneur. Les traits spécifiques de son talent vanté de paysagiste se dérobent jusqu'à nos hypothèses et son renom s'éteint devant la gloire de Gérard de Saint-Jean, promoteur moins insaisissable de tout l'art futur de Hollande.

Gérard de Saint-Jean (*Geertgen tot Sint-Jans* ou *Gérard de Harlem*). — Si l'on s'en rapporte à l'inscription attributive de la grande planche gravée par Théodorus Matham d'après la *Pietà* de Gérard, l'artiste était

donateur attribués au Maître d'Oultremont (probablement Jean Mostaert) au Musée de Bruxelles et au Rijksmuseum d'Amsterdam (n° 675 du *Catal. van Riemsdyck*, n° 539 du *Cat. Wauters*).

originaire de Leyde. Aucun document authentique sur sa vie n'a été découvert. Au dire de Van Mander, Jan Mostaert, né en 1474 et formé sous l'impression des chefs-d'œuvre de Gérard, ne le connut jamais personnellement. C'est donc que, lorsque Mostaert commençait sa carrière, au plus tôt entre 1492 et 1494, Gérard achevait la sienne. Il était né, par conséquent, vingt-huit années auparavant, entre 1464 et 1466. En réalité, certains détails de costume des personnages de l'unique volet conservé du retable des Johannites, son œuvre la plus considérable et, assurément, l'une de ses dernières, trahissent les environs de 1490. Il vécut et mourut à Harlem, chez les chevaliers de Saint-Jean.

Le volet ou retable des chevaliers est, aujourd'hui, au Musée impérial du Belvédère, à Vienne. Scié, d'ancienne date, en son épaisseur, il constitue deux tableaux séparés. Au premier tableau, Jésus mort repose sur les genoux de sa mère qui le contemple d'un muet désespoir. Madeleine, agenouillée près de la tête du cadavre, s'incline en relevant dramatiquement ses mains jointes. Un peu en recul, une autre fille de Jérusalem médite, immobile, navrée. Une troisième, debout aux pieds du mort, essuie de son écharpe ses yeux mouillés de larmes. Quatre hommes, au delà, sont rassemblés. A quelques pas s'ouvre le tombeau dans la roche. De l'autre côté, c'est le sommet du calvaire. Entre la colline de mort et le rocher du sépulcre s'étend un paysage boisé, doux et lumineux, abritant la ville en ses replis. Certes, plusieurs détails rappellent les Van Eyck, Rogier et le Maître de Flemalle. Pourtant, rien de plus hollandais que le sentiment de la vie réelle, tout spécial, affirmé ici. La scène de pitié du premier plan est d'un tragique silencieux et profond; l'épisode de l'enfouissement du larron, précipité dans un trou à coups de hampe de lance, a l'imprévu d'un trait de chronique. Et combien la beauté du paysage est la bienvenue dans l'art de Harlem! — La seconde composition nous intéresse aussi vivement par des intentions fort différentes. Une même légende historiale — celle de la sépulture donnée à saint Jean-Baptiste et du sort des ossements du Précurseur — s'y développe en faits juxtaposés. L'œuvre se marque de plusieurs signes, assez faciles à définir : la logique et la liberté de la répartition des groupes dans le décor combiné pour les recevoir, et la belle harmonie des proportions et des valeurs des figures avec les lignes de ce décor; la franchise des attitudes et des expressions contrastées d'épisode en épisode; le caractère essentiellement néerlandais de la plupart des personnages; la curiosité de la mise en scène, probablement empruntée au théâtre des *Mystères*, de l'escorte de Julien l'Apostat; le réalisme brutal, violemment populaire des brûleurs d'ossements; la vérité, la dignité grave des moines-chevaliers, tous finement différenciés de physionomie et de geste; le mode d'animation des fonds. Dans la couleur se nuancent des rouges, plus ou moins vifs,

des verts plus ou moins foncés, des bruns fauves, des blancs et des noirs d'une qualité distinctive. Nous commençons à sentir en Gérard une personnalité affranchie, à bien des égards, des stériles traditions.

Auprès des peintures de Vienne, seules directement authentiquées, on inscrit à bon droit, par comparaison, dans le répertoire de Gérard, la



Phot. Hanfstängl.

Fig. 134. — Gérard de Saint-Jean : Julien l'Apostat fait brûler les ossements de saint Jean-Baptiste.

(Musée de Vienne.)

Résurrection de Lazare, entrée au Musée du Louvre. Il semble seulement que le maître de Harlem l'ait exécutée un peu plus tôt. Le lieu du miracle n'est plus l'intérieur d'église d'Ouwater : c'est une cour de château ; pardessus l'enceinte, le riant paysage, avec sa rivière traversée d'un pont, son chemin sillonné de passants, des monuments, des coteaux lointains. Vu en raccourci, Lazare se lève en son cercueil, à l'appel du Christ qui le bénit — et ce Christ n'est pas sans rappeler celui d'Ouwater et même

celui de deux autres *Résurrections de Lazare*, datées approximativement de 1465 à 1480, considérées comme d'origine avignonnaise (Collections R. Kaufmann à Berlin et Reboul à Lyon). La fervente figure de femme à coiffe blanche agenouillée en avant est une sœur exquise de la Madeleine de la *Pietà* de Vienne. A gauche, à droite, mêlés, pour ainsi dire, à la scène, se reconnaissent le Donateur en prière, précédé d'un petit chien, et la Donatrice encapuchonnée. Le rouge clair donne à l'harmonie sa note originale. Ce qui distingue, en fin de compte, le panneau de Paris des deux pages de Vienne, auxquelles il est si visiblement apparenté, est, précisément, ce qui trahit son antériorité : à savoir, l'air plus figé de certains visages. Les types, l'esprit et la technique générale ne diffèrent point.



Phot. Giraudon.

Fig. 135. — Gérard de Saint-Jean. La Résurrection de Lazare.
(Musée du Louvre.)

D'autres panneaux ont, peu à peu, réclamé leurs droits et repris place en l'héritage du maître. Un menu diptyque du Musée de Brunswick montre la Vierge au repos parmi le gazon fleuri, tendant l'Enfant Jésus à sainte Anne, assise sur un bas mur feutré d'herbe. On voit combien le sentiment de l'intimité familière a déjà renouvelé le thème religieux. Sur le volet, un blanc chartreux, modelé du pinceau le plus ferme, est agenouillé, protégé par sainte Barbe, dans la même cour seigneuriale aux bâtiments continués et achevés par la tour emblématique de sa sainte patronne. C'est un ouvrage de jeunesse, fin, ravissant à voir. — Au Musée de Prague, au Musée d'Amsterdam, deux *Adorations des Mages* de Gérard ont été recueillies.

Une composition d'un genre tout différent est encore attribuée à Gérard, au Rijksmuseum, sous le titre d'*Allégorie religieuse sur le sacrifice expiatoire de Jésus-Christ*. On y reconnaît une forme particulière de l'ancien *Lignaige Notre-Dame* ou *Parenté de la Vierge*.

M. Durand-Gréville a déduit d'ingénieuses comparaisons techniques une admissible chronologie, au sens large du mot, du répertoire de Gérard. Le *Diptyque au chartreux* de Brunswick et les deux *Adorations des Mages* représentent, à son avis, la première étape de l'artiste, scrupuleux observateur, parfois encore quelque peu gêné devant ses modèles. A un état plus émancipé de l'idéalisme naturaliste de Geertgen répondraient, en leur délicatesse plus souple, en leur coloration plus cendrée, l'*Arbre de Jessé* (collection Stroganoff, à Rome), l'*Allégorie religieuse* et, peut-être aussi, une petite *Vierge à l'Enfant*, en buste, d'une fraîcheur ingénue, signalée à l'Ambrosienne de Milan. De la *Résurrection de Lazare* du Louvre et des deux faces du volet de Vienne sortirait la plus complète affirmation d'un talent parvenu à l'équilibre. Mais, sans doute, il faut compter au nombre des suprêmes manifestations de l'art du peintre trois ouvrages distincts de tendances et significatifs : le *Saint Jean-Baptiste méditant au désert*, acquis en 1905 par le Musée de Berlin, la *Nativité*, détruite, hélas! dès 1904 dans le lamentable incendie de la collection berlinoise Richard von Kaufmann, et le *Christ pleuré* du Musée archiépiscopal d'Utrecht. Le trait capital du *Saint Jean-Baptiste*, c'est moins l'austère componction de l'ascète, immobile, la main à la joue, assis au bord d'un ruisseau, que le parti nouveau du paysage par rapport au sujet lui-même. La pieuse figure, d'un si beau sentiment de vie interne, pourrait disparaître impunément : le paysage arrosé d'eaux vives, animé d'oiseaux, de biches, détachant sur la transparence du ciel ses arbres sveltes aux feuillées frémissantes et cachant derrière ses moutonnantes frondaisons une ville inconnue, garderait tout son charme.



Phot. Bruckmann

FIG. 136. — Gérard de Saint-Jean : Saint Jean-Baptiste au désert.
(Musée de Berlin.)

Une bien autre recherche tirait à part la *Nativité Kaufmann*. Dans la nuit, en l'étable obscure de Bethléem, rayonnait l'Enfant Jésus, couché au fond de sa crèche; la Vierge l'adorait à mains jointes, illuminée de sa lumière; des anges, autour de lui, de lui seul éclairés, s'attendrissaient,

en qui l'on saluait des frères des anges gracieux de Van der Goes et même de notre Maître de Moulins. A travers l'éventrement de la cabane, au fond, se découvrait l'azur nocturne, où flamboyait l'éblouissante apparition de l'archange annonciateur. De cette magie d'un clair-obscur si naturellement surnaturel, une impression se dégageait, jamais ressentie jusque-là; pour la première fois, l'art sublime de Rembrandt était promis au monde. A Utrecht, dans le *Christ pleuré*, l'Homme de douleur se lève, soutenant sa croix, couronné d'épines, le flanc percé de coups de lance, aussi déchiré, aussi sanglant que le *Christ en croix* attribué à Mathias Grünewald au Musée de Colmar. Les anges en deuil qui l'environnent ont recueilli les instruments de son martyre[1]. A ses pieds, sa Mère le contemple d'un indicible regard. Dans un coin, Madeleine se détourne en gémissant; saint Jean, à l'écart comme elle, essuie ses yeux du revers de sa main. Les trois personnages humains sont tranchés par le cadre, réduits à l'essentiel de leur rôle. La facture est hâtive, haletante. Ce tableau, à mesure qu'on le regarde, se fait plus poignant. Conception de détresse, vision évoquée du profond d'une âme, ce qui s'en exhale est comme la fiévreuse prière d'un maître agonisant. L'âme y parle seule.

Cet ensemble de notions nous permet de conclure. Les figures à physionomies indécises, encore fréquentes aux compositions du peintre mort à vingt-huit ans, l'affilient à Van Ouwater; ses trouvailles d'observateur profond et réfléchi, sa curiosité du mouvement extérieur, au moins dans ses épisodes complémentaires de second plan, son visible désir d'assurer à ses dispositifs plus de liberté et de variété, son élan soudain vers la magie du clair-obscur, qui a fait de la *Nativité Kaufmann* un tableau si extraordinaire, proclament sa personnalité. Fort près de Van der Goes par une tendre candeur d'idéalisme, nous le voyons, naturaliste sincère, souvent audacieux, frayer la voie au réalisme épisodique de Quentin Matsys et aux franchises des peintres de mœurs. Grâce à lui, grand paysagiste, l'avènement du paysage, en tant que genre particulier, se prépare. Nul germe favorable aux évolutions imminentes qui ne se féconde en son art. Ce qui va prévaloir en Flandre, en Wallonie et plus loin encore aussi bien qu'en Hollande s'y résume et s'y fait sensible. Gérard est, pour tout dire, un homme de génie.

C'est pourquoi, malgré sa jeunesse, il a exercé une influence. Le *Martyre de sainte Lucie*, du Rijksmuseum d'Amsterdam, un étrange *Calvaire*, étoffé de couleurs vives et d'or, dont on connaît un exemplaire au Musée de l'Archevêché d'Utrecht et un second au Rijksmuseum, et une

1. Indiquons, incidemment, un singulier rapport entre la donnée du tableau d'Utrecht et le thème du grand retable provenant de l'église de Boulbon (Bouches-du-Rhône), œuvre avignonnaise, un peu plus tardive, bien ruinée, mais toujours superbe, entrée au Musée du Louvre en 1904.

Déposition de croix, chez le docteur Figdor, à Vienne, sont de quelqu'un de ses tenants. Le *Miracle de la Vierge chargeant saint Dominique de l'institution du Rosaire*, de la collection C. A. Turner, à Londres, si fâcheusement dépouillé de ses glacis, est dû, sans contredit, à un autre anonyme de son école. Jan Mostaert, le peintre de Marguerite d'Autriche, s'inspirera de Geertgen.

Mais déjà, sous les ascendants précédemment étudiés et sous quelques autres qu'il nous reste à éclaircir, l'esprit général s'est renouvelé dans les Pays-Bas du Sud. Un grand peintre, Simon Marmion, de vingt ans plus jeune que Rogier et que Jacques Daret, a travaillé à Valenciennes jusqu'en 1489. Thierry Bouts, de Harlem, mort à Louvain en 1475, y a concilié l'acquis flamand et l'esprit de la jeune Hollande. Jusqu'en 1482, Hughe Van der Goes fait son œuvre à Gand et en Brabant, et Memling poursuit le sien, à Bruges, jusqu'en 1494. Si nous remontons, ensuite, vers le nord, on voit le branle original s'accélérer avec Jérôme Bosch, de Bois-le-Duc, Cornelis Engelbrechtsen, de Leyde, et Cornelisz van Oostsanen, d'Amsterdam, dont les carrières débordent sur le XVIe siècle. Nous ferons la part de ces maîtres, en l'ordre logique qui convient.

LA SUITE DE ROGIER VAN DER WEYDEN EN FLANDRE[1]

LE MAITRE DE LA VIE DE SAINT BERTIN. (*Simon Marmion. Amiens? † Valenciennes* 1489). — Deux grands volets peints d'un art supérieur qui fermaient, jadis, à Saint-Omer, le somptueux retable d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Bertin, et deux petits volets complémentaires se sont proposés, par des particularités insignes peu à peu définies, aux obstinées recherches de l'érudition. Les premiers ont passé, en 1906, des collections princières du château de Wied, en Hollande, au Musée de Berlin. Les derniers appartiennent à la Galerie Nationale de Londres. On y a vu longtemps des œuvres de Memling « dans une phase particulière de son talent » et peignant un peu autrement qu'à Bruges; mais, dès 1849, après un minutieux examen des deux panneaux essentiels, alors au palais de La Haye, Léon de Laborde concevait des doutes sur la légitimité de l'attribution. Son sûr instinct lui faisait deviner en ces admirables pages l'affirmation de la personnalité d'un illustre oublié dont il eût voulu à tout prix retrouver le nom et réveiller la gloire. En

1. Le mot *Flandre* est pris, ici, comme il le sera désormais souvent, dans une acception générale, pour désigner l'ensemble des provinces méridionales des Pays-Bas, par opposition au mot *Hollande*, désignant la Néerlande du Nord.

fait, dans l'héritage des maîtres néerlandais de l'époque immédiatement postérieure au temps de Jean Van Eyck, ces chefs-d'œuvre, bien qu'apparentés à d'autres chefs-d'œuvre connus, se distinguent par une physionomie à part. Les enquêtes poursuivies, à leur sujet, par le savant chanoine Dehaisnes ont abouti, enfin, à restituer l'histoire du retable et à désigner avec la plus haute vraisemblance Simon Marmion, comme l'auteur des peintures.

De 1450 à 1475, le monastère de Saint-Bertin eut pour abbé Guillaume Fillastre, personnage considérable, président du grand Conseil de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et chevalier de la Toison d'Or. Au premier rang des œuvres d'art dont il enrichit son abbatiale de Saint-Omer, on cite le retable sans pareil en argent doré, rehaussé de pierres précieuses et recouvert de volets peints sur leurs deux faces, qu'on y admira jusqu'à la Révolution, au-dessus du grand autel. Des documents de la comptabilité abbatiale il résulte que ce travail s'exécuta à Valenciennes, de 1455 à 1459. Comme il y avait à Valenciennes, en ce temps-là, deux orfèvres de grand renom, Hans Steclin, de Cologne, et son fils Gilles, on n'imagine point qu'on se soit adressé à de moins réputés. Et comme les documents valenciennois attestent la présence dans la ville du maître peintre et enlumineur Simon Marmion à partir de 1458 au plus tard, la présomption s'établit tout naturellement en sa faveur.

Il est fils de Jean Marmion, peintre à Amiens, résidant en cette ville en 1426 et depuis un temps indéterminé. En 1449, Simon, tout jeune (*Simonnet*), est employé par l'échevinage amiénois à des besognes analogues à celles de son père : rafraîchissement annuel de l'enduit de peinture de la pierre où l'on pose la châsse ou fierte de saint Firmin, au cours de la procession des reliques; ornementation à l'huile, en or et en couleurs, du comble d'une tourelle ajoutée au grenier à foin communal, etc. Au mois de février 1454, Simon est à Lille, parmi les trente-quatre peintres mandés, par ordre du duc de Bourgogne, de Bruges, d'Audenarde, d'Ypres, de Tournai et d'Arras, pour la préparation des « entremets » à représentations variées, décrits dans la *Chronique* d'Olivier de la Marche, du *Banquet du vœu du Faisan*[1]. De retour à Amiens, l'artiste achève, au mois de juin, pour le *grand plaidoir* de l'hôtel de ville, le premier tableau signalé de lui : le Christ en croix, entouré de Notre-Dame, de saint Jean et d'autres personnages. Après quoi, son nom disparaît des comptes de Picardie. Le maître est, probablement, parti pour Valenciennes.

Nous l'y voyons définitivement établi en 1458, un an avant la terminaison du retable de Saint-Bertin, déjà important et en crédit.

1. A noter qu'au nombre de ces peintres *flamands* figuraient, en très bon rang, un *Jean de Bordeaux* et un *Claus de Hollande*. Le Nord et le Midi se donnaient rendez-vous et communiaient sous les mêmes espèces.

Il épouse, en 1466, Jeanne de Quaroube, riche héritière de Valenciennes. Un an après, sur l'ordre du duc Philippe le Bon, il entreprend les miniatures d'un *Livre d'Heures* que le prince veut magnifique et pour son personnel usage. En 1468, le maître s'est fait recevoir, à Tournai, à la franchise du métier. A l'occasion de la tenue d'un chapitre de la Toison d'Or, à Valenciennes, nous apprenons incidemment que Marmion le père a rejoint son fils en Hainaut. En même temps, Simon peint d'après nature les deux portraits du Téméraire et de sa femme, Isabelle de Bourbon, sur un panneau longtemps conservé dans l'église de la Salle-le-Comte, morceau perdu dont l'intérêt nous serait grand. Mais pas une des productions du grand artiste, que Molanus appelait *nobilissimus pictor Valencenensis*, enregistrées par les vieux greffiers n'a survécu au saccagement, au remaniement ou à la destruction des édifices.

Le portraitiste du Téméraire et d'Isabelle de Bourbon a rendu l'âme le 15 décembre 1489. Son corps a été inhumé à Notre-Dame la Grande, en la chapelle de Saint-Luc, et l'on a gravé sur sa tombe une prolixe et pédante épitaphe rimée par le chanoine chroniqueur valenciennois, Jean Molinet, en six strophes de huit vers décasyllabiques. Un seul passage nous paraît utile à transcrire, parce qu'il caractérise le talent de Simon et fait, dans son œuvre, la part du paysage dont les comptables n'ont soufflé mot. Le mort est censé prononcer ces paroles :

Ciel, soleil, feu, ayr, mer, terre visible,
Métaulx, bestaulx, habitz rouges, bruns, pers,
Bois, bledz, campz, pretz et toutte rien pingible,
Par art fabrille ay attainct le possible.....

Revenons, maintenant, au retable de Saint-Bertin. Extérieurement, les grands volets sont décorés en grisaille de la scène mystique de l'Annonciation et des huit figures alternées des quatre Évangélistes et de quatre Prophètes. A l'intérieur se développe en dix compartiments la légende du fondateur de l'abbaye de Saint-Omer, suite de compositions variées d'effet, riches de couleur. Les petits volets, destinés à protéger le couronnement du panneau central d'argent doré, célèbrent la joie des anges pour la naissance de Bertin et l'ascension de l'âme du saint au Paradis après sa mort. Une brève analyse des épisodes représentés nous permettra de souligner les qualités originales qui s'y font jour.

Avant tout, c'est l'acte d'hommage de l'abbé Fillastre et de ses moines à Dieu et à leur vénéré patron. Sous un porche dont la baie encadre les personnages, l'abbé, à genoux sur un prie-Dieu chargé d'un livre, drapé d'une chape d'or cramoisi, prie, les yeux levés vers l'autel. Derrière lui, un vieux bénédictin en surplis est agenouillé à gauche. En l'air vole un ange blond, à la robe verdâtre, portant le propre blason de Fillastre. —

Aussitôt composée, l'histoire est offerte aux méditations des spectateurs. A travers une large porte à l'arc en anse de panier, nous voyons la chambre où la mère de Bertin a mis son enfant au monde. — Vingt ans s'écoulent. Voici Bertin à l'entrée de l'abbaye de Luxeuil, revêtu par l'abbé Wallaert du scapulaire monastique. L'œil plonge dans un intérieur de second plan par une porte ouverte, la nef de l'église apparaît, où un homme est agenouillé. — Au seuil de son logis de Thérouanne, l'évêque saint Omer accueille Bertin et ses deux compagnons, Momelin et Ebertramme. — En cinquième lieu, Bertin, obéissant à l'inspiration divine, s'est mis à la recherche de l'emplacement où il bâtira son monastère. Il est monté sur une petite barque qu'un ange conduit parmi les marais et les courants de la rivière de l'Aa. Soudain, à l'endroit marqué



Phot. Bruckmann.

Fig. 157. — Le Maître de la Vie de saint Bertin (Simon Marmion?) : Fragment du retable de la Vie de saint Bertin.

(Musée de Berlin.)

par le ciel, la barque s'est arrêtée. Un puissant leude concède à l'apôtre une vaste terre pour y construire son abbaye. Ici l'ampleur du paysage se substitue au resserrement des architectures; là-bas coule la rivière, se profilent des collines, pointent des tours, se dessine un chemin, surgit le château aux forts remparts du leude. Tout au fond, vers la droite, le chantier de construction s'est organisé, comme par miracle. Le nouveau monastère s'édifie activement.

Le premier volet a évoqué la jeunesse de saint Bertin; le second va dérouler sa vie abbatiale. Une grande salle à tenture brillante, un cloître au mur peint en perfection d'une *Danse macabre*, telle qu'en possédait une le cloître de la cathédrale d'Amiens (de cette ville d'Amiens d'où, ne l'oublions pas, Marmion était originaire), enveloppent la cérémonie de profession du comte Waldbert. — Le même cloître, ajouré sur le cimetière monastique vert et fleuri, touché d'un gai rayon de soleil, voit la profession de quatre autres gentilshommes. — Vient ensuite l'étrange scène où Bertin, dans sa cellule, tenté par le démon sous les traits d'une

belle courtisane, est sauvé par l'apparition de saint Martin. — Et c'est enfin l'agonie de l'apôtre entouré de ses frères accomplissant avec douleur les rites pour les agonisants, et en présence d'un laïque au costume vert et d'un leude vêtu de drap d'or.

A cet ensemble s'ajoutent les deux représentations mystiques des petits panneaux. D'un côté, bien haut au-dessus des plus hautes flèches dont l'artiste a fait mourir les découpures sur l'azur, trois anges jouent de la flûte, et deux, portant chape rouge et chape verte, chantent un can-



Phot. Bruckmann.

Fig. 138. — Le Maître de la Vie de saint Bertin (Simon Marmion?) : Détails du retable. (Musée de Berlin.)

tique d'actions de grâces. De l'autre côté, deux anges emportent l'âme du mort, sous la forme d'un enfant nu, vers le Christ trônant en une gloire de séraphins. Idées traditionnelles, mais renouvelées par un dispositif imprévu.

La *Vie de saint Bertin* est l'œuvre d'un maître d'éducation néerlandaise, postérieur de peu d'années à Jean Van Eyck, contemporain de Rogier et du Maître de Flemalle, voisin de Bouts, antérieur en épanouissement à Memling. Il s'est assimilé avec indépendance les procédés de Van Eyck, dont il a parfois, dans ses figures-portraits, la fermeté de touche, mais dont il modère la forte couleur et l'harmonie ambrée.

Plus encore que le Maître de Flemalle, il a souci du pittoresque, cherché jusque dans l'expression des milieux habités et de leur ameublement — la chambre d'accouchée de la mère de saint Bertin et le logis

de saint Omer à Thérouanne en sont des preuves —, et il pousse le sens naïf et sérieux de l'observation des physionomies, des attitudes, au point de ne rien admettre en ses arrangements d'inutile ou d'inexactement approprié. Sa facture témoigne d'autant de franchise, d'autant de largeur que la technique de Thierry Bouts, sans la même énergie tranchante, mais sans se heurter à aucune raideur de style et avec plus d'enveloppe. Maints signes, en son grand et délicat ouvrage, nous font pressentir Memling — ne serait-ce que la figure du *Christ assis sur son trône*, et que la douceur des paysages. Car le Maître de la Vie de saint Bertin est un paysagiste merveilleux. Pour la conception bien localisée du décor agreste, Bouts ne le surpasse point, et, pour l'impression de fraîche et calme poésie, Memling ne l'emportera sur lui qu'en ramenant la nature aux béatitudes de l'Eden. Les campagnes résumées par ses pinceaux sont regardées de haut, belles sans rien de paradisiaque, offrant leur étendue aux activités plus qu'au rêve des hommes.

Une part notable de son talent dérive, à ne pas s'y tromper, de la tradition des miniaturistes. Tout indique en lui un grand enlumineur. On doit retrouver des miniatures du Maître de la Vie de saint Bertin. Les plus décisives étincellent aux pages des *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, transcrites au monastère de Saint-Ouen et enluminées d' « histoires » sur l'ordre de Guillaume Fillastre pour le duc Philippe le Bon, auquel le livre était offert le 1er janvier 1458. Les rapports de ces magiques illustrations aux peintures du retable d'argent de l'abbaye, achevé à Valenciennes en 1459, sont nombreux et palpables. On a la surprise de découvrir, incidemment, en une de ces images évoquant l'écartèlement du traître Ganelon, une réplique en règle de la composition du *Martyre de saint Hippolyte*, attribuée, en l'église Saint-Sauveur de Bruges, à Thierry Bouts. Pareille surprise nous attend, au Petit Palais des Champs-Élysées, à Paris, parmi les enluminures, évidemment sorties du même atelier, qui rehaussent, en partie, l'*Histoire du bon roi Alexandre*, avec une seconde réplique de ce même *Martyre*. Ainsi s'établit, entre deux artistes dont les relations nous sont inconnues, un lien présentement inexplicable. Mais les plus probables contributions de notre auteur au décor de ce manuscrit nous font assister, dans le cadre d'une grande salle prise sous des aspects sans cesse diversifiés, aux épisodes du *Vœu du Paon*, fête analogue à celle du *Vœu du Faisan*, célébrée à Lille en 1454. Des sujets où se spécifient une toute semblable recherche de la vivante vérité, une égale curiosité des milieux, des types, des gestes et des mœurs, nous émerveillent, à la Bibliothèque nationale de Paris, dans la *Conquête de la Toison d'or*. On y croyait deviner au moins l'influence de Marmion.

Les textes nous imposent de constater que notre Amiénois, illustré à

Valenciennes, a constamment vécu, au point de vue esthétique, hors de l'influence française; que, lorsqu'il a voulu peindre loin de son giron habituel, il est allé vers les provinces de culture néerlandaise, se faisant par exemple, en 1468, inscrire à la corporation des peintres de Tournai; que son action a pu s'exercer en Hainaut, en Cambrésis, en Artois, en Flandre, en Tournaisis, où l'on a chance de retrouver de ses ouvrages exécutés pour des seigneurs ou des prélats de ces contrées, qu'elle a pu se propager à travers le Brabant et susciter même, à Bruges, un groupe de curieux miniaturistes, mais qu'elle n'a pas été ressentie en France, sinon tardivement et par reflets. De même, les peintures et les enluminures réputées de sa main n'ont de français qu'une certaine qualité de goût, une pondération d'éléments, une sensibilité d'observation, une relative sobriété de détails, qui sont vertus de race, mais plus faciles, en l'espèce, à sentir qu'à définir et sans recherche particulière d'élégance. Les types, les expressions, la matière, la manière, tout y est nettement néerlandais. A supposer qu'une pièce d'archives dépossède Marmion de la part que nous croyons la sienne et restitue à un plus grand et plus délaissé que lui ses chefs-d'œuvre présumés, le fond de notre thèse n'aura changé en rien. Il y a eu, dans la partie méridionale des anciens Pays-Bas, vers le troisième quart du xv[e] siècle, un maître au génie narratif, épris de la vérité des intérieurs et de la respirable et visible beauté des paysages, voyant l'aspect général du monde avec les yeux de son époque, mais distinct de tous ses émules par son désir de rendre la familiarité des choses harmonisées dans le secret de la vie et toute l'intimité des mœurs. Vers cet idéal, il s'est avancé plus loin que le mystérieux Maître de Flémalle. Plus sûrement que personne, il a posé des jalons pour l'avenir. Quel que soit son nom, ce peintre a droit à la gloire.

En attendant l'époque, lointaine encore, où Flamands et Hollandais, séparés par les événements jusque dans le domaine esthétique, mettront face à face deux écoles bien distinctes, la Hollande commence, ainsi qu'on a pu s'en apercevoir, à jouer obscurément son rôle. Ses peintres, aux talents issus de l'initiative flamande, particularisent leurs œuvres d'un accent de réalisme très prononcé au sens populaire. Cette tendance ne tarde pas à se propager dans les provinces du Midi, où un homme tel que Thierry Bouts, de Harlem, lui donne l'autorité de ses exemples, tout rangé qu'il est sous la bannière de Rogier. Avec Hughe Van der Goes, de Gand, maître profond et candide, peut-être de souche zélandaise, avec le bon observateur Joost Wassenhove, dit Juste de Gand, avec maints autres qu'on entrevoit à travers le mystère des textes confus et des

œuvres anonymes, une certaine moyenne aspire à s'établir entre l'art infiniment perfectionné des ateliers gantois, brugeois, bruxellois et tournaisiens et l'art aux aspirations un peu paysannes du comté de Hollande. Simultanément s'épanouit le génie de Hans Memling, allemand d'extraction, entièrement conquis à la Flandre et qui, dans ses tendres, délicats et nerveux chefs-d'œuvre, résume les conseils du passé, utilise toutes les ressources du présent et sourit à l'avenir. Voilà les artistes et les éléments d'évolution que nous avons, en ce moment, à connaître.

Thierry Bouts[1] († *Louvain* 1475). — Bouts est harlemois et fils de peintre. La date de sa naissance n'a pu être précisée. On hésite entre 1391 et 1400, — et il n'est pas impossible qu'elle ait été un peu plus tardive. Nous le trouvons installé et marié à Louvain avant 1449. Il aura quatre enfants dont deux fils, Dirck le jeune et Albert, tous deux peintres. En 1468, il reçoit le titre de « portraitiste de la ville ». Veuf, il se remarie en 1475, fait son testament le 17 avril 1475 et meurt peu après.

L'œuvre la plus ancienne qu'on ait signalée de Thierry est le triptyque des bustes du Christ et des apôtres saint Pierre et saint Paul, décrit par Carel et daté de 1462. Qu'avait-il fait auparavant? Son style est, à divers égards, si bien lié à celui de Rogier, qu'on n'hésite pas à le croire l'élève du Tournaisien et qu'on le soupçonne même d'avoir collaboré au polyptyque de Beaune, peint entre 1443 et 1452. Un tableau de la collection de lord Penrhyn, à Londres, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, restitué à Bouts par M. Georges Hulin, à l'Exposition des Primitifs de Bruges, a tout l'air d'être un de ses ouvrages de jeunesse, sous l'influence du peintre des échevins bruxellois. Il y a lieu de noter qu'un autre tableau, dont l'attribution à Bouts n'a pas été contestée, le *Christ mort sur la croix, pleuré par la Vierge et par saint Jean*, de la collection Adolphe Thiem, de San-Remo, offre une vue de Bruxelles bien reconnaissable. Ne serait-ce pas un témoignage direct de la présence du transfuge de Harlem en la grand'ville brabançonne avant son installation à Louvain?

Van Mander a vu, à Louvain, un triptyque de sa main « remarquable pour le temps », avec une inscription latine en lettres d'or disant ceci : « *L'an du Seigneur 1462, Thierry, né à Harlem, m'a fait à Louvain* ». A défaut, la National Gallery de Londres possède une peinture du maître datée de la même année : un portrait d'homme encore jeune, maigre, sec, la mâchoire en saillie, coiffé d'un haut bonnet conique, sur un fond coupé

1. Bouts est quelquefois nommé Stuerbout, par confusion avec Hubert Stuerbout, membre d'une famille secondaire d'artistes de Louvain qu'il a certainement fréquentés. — Son prénom se retrouve sous les formes suivantes : Dirck, Dierick, Thierry, Dideric, Deodatus et Théodore.

d'une fenêtre encadrant une vue de ville, longtemps, et bien à tort, porté à l'actif de Memling. On remarque, au second plan de la *Cène* de Louvain, un personnage isolé à droite, sans rôle défini dans la composition. L'idée



Fig. 159. — Thierry Bouts : Melchisédech et Abraham.
(Pinacothèque de Munich.)

s'est accréditée, avec vraisemblance, qu'on a sous les yeux la propre image du peintre entre 1464 et 1468. S'il en est ainsi, la figure de Londres est une effigie de Bouts un peu antérieure, car le même modèle s'y reconnaît, et si l'on revient au *Saint Luc* de lord Penrhyn, on s'assure que

l'auteur s'était déjà représenté, quinze ou seize ans auparavant, sous le justaucorps de fantaisie du peintre évangéliste.

Passé l'an 1462, les originaux ne manquent pas. C'est d'abord le *Martyre de saint Érasme*, spectacle atroce d'un malheureux, dépouillé de ses vêtements, étendu, lié des quatre membres, le ventre incisé, sur une table de torture, et dont deux bourreaux, grossiers de types, attentifs à leur besogne, dévident et enroulent les entrailles au rouleau d'un treuil. Des survivances du goût harlémois se mêlent, en cette œuvre d'un art très appliqué et un peu froid, à des recherches plus raffinées, toutes flamandes (1464). — C'est, en second lieu, la célèbre *Cène*, si fâcheusement privée de ses volets aujourd'hui dédoublés. Au grand panneau, resté à Saint-Pierre de Louvain, les douze Apôtres, rangés autour d'une large table rectangulaire, prêtent l'oreille aux paroles du Rédempteur, assis au milieu d'eux, dans une belle salle, éclairée de fenêtres à panneaux prenant jour sur la ville. Derrière le Christ, un homme se tient respectueusement debout, — évidemment un portrait — et, à droite, la main sur une crédence, le discret témoin, ci-dessus mentionné, qu'on suppose être le peintre. Tout au fond, à travers le guichet ménagé pour le passage des plats, apparaissent, en bustes, deux jeunes hommes, — sans doute les deux fils de Bouts, Dirck le jeune et Albert. Ce mélange d'intime et proche réalité et d'évocation religieuse prend un caractère insistant, fortement accentué par le maître et que d'autres, à l'envi, lui emprunteront. Les compositions complémentaires, conservées à Berlin et à Munich, sont des préfigurations bibliques du sacrement de l'Eucharistie. A Munich, le grand-prêtre Melchisédech, couronné d'une étrange tiare pointue, à couvre-nuque et à visière relevée, ornée d'un joyau, s'agenouille devant le guerrier Abraham, pour lui offrir le pain et le vin, et, par retour, le guerrier magnifique fléchit le genou en acceptant l'offrande. Le prêtre est suivi d'un fastueux seigneur, barbu, coiffé d'un turban, et de deux acolytes; derrière le chef militaire se tient debout son écuyer, la pique à l'épaule, rigide. Au second plan, un serviteur garde le cheval de son prince; une grande ville s'étale en panorama plus loin, dominée du clocher, facile à reconnaître, de la collégiale de Louvain. Rien n'aide mieux à préciser la manière de Bouts, ingénieuse et raisonnée, logique de tendances, parfois décousue d'aspect, riche et curieuse, mais anguleuse et dure. En la *Récolte de la Manne*, deux hommes, une femme à coiffe blanche recueillent, sur le sol, le providentiel aliment; des figurines pleines de vérité prolongent, d'un imprévu sans désordre, l'action du tableau dans la reculée du paysage tourmenté, hérissé de pittoresques roches. A Berlin, le prophète Élie, vêtu d'une robe noire, sommeille au désert, son bâton près de lui, quand vient le réveiller un ange blond et, là-bas, nous voyons le saint vieillard gravir une montagne, appuyé sur son bâton. La

dernière scène est celle de la *Pâque juive*. Autour d'une table carrée, chargée d'un rôti d'agneau et de pains azymes, les membres d'une famille d'Israël, debout, ceints et munis pour une longue route, comme des voya-



Fig. 140. — Thierry Bouts : La Récolte de la manne.
(Pinacothèque de Munich.)

geurs, accomplissent le rite pascal. Et c'est là un de ces épisodes très vrais, très intimes, dont la tradition durera.

Il reste peu d'espoir de retrouver le *Jugement dernier*, commandé à l'artiste le 20 mai 1468 par l'hôtel de ville de Louvain. Nous savons

que le théologien Jan Van der Haecht, que M. Camille Benoit croit reconnaître dans le personnage placé derrière le Christ dans la *Cène*, fut commis à en fournir le programme théologique ; que le bois vint d'Anvers ; que l'ouvrage s'achevait en 1472 ; que le serrurier Josse Metsys en avait fait et ciselé les ferrures.... On croit retrouver les deux volets mobiles dans la *Fontaine symbolique* ou *Ascension des Élus vers le Paradis* du Musée de Lille et dans la *Chute des Réprouvés*, de l'ancienne collection Duchâtel, entrée au Louvre nantie d'une fausse attribution à Jérôme Bosch. D'une composition à l'autre, les dimensions, le style et les grandes lignes du dispositif témoignent à la fois d'une commune origine et d'une commune destination. Peintes pour être associées en un même triptyque ou sorties de deux triptyques d'égal format, également perdus, ces deux admirables pages sont de la main de Thierry Bouts. Tout l'atteste : le choix des types, l'étirement des figures, la précision trop linéaire des nus, le luxe et le soin des détails, les qualités propres du paysage, la netteté du procédé, l'économie totale d'une manière forte où s'amalgament le gros sens populaire des Hollandais et le goût du fin et du fini de la Flandre. « On pense involontairement, a écrit M. Camille Benoit à propos de la *Chute des Réprouvés*, à la partie correspondante du retable de Beaune. Le style moins simple, plus recherché, dénote une influence de Roger Van der Weyden sur un maître un peu postérieur, en quête d'effets nouveaux, appartenant à un degré plus avancé de l'évolution de l'école. L'œuvre est à peu près contemporaine du grand retable de Memling à Dantzig,... de données plus restreintes à tous égards[1]. Hugo Van der Goes n'est pas loin.... D'autre part, les effets de lumière, les colorations du ciel, l'exécution des masses rocheuses, puis les proportions des corps humains, la roideur spéciale des figures, le mode parfois gauche de leur juxtaposition, la



Phot. Hanfstängl.

Fig. 141. — Thierry Bouts : Le prophète Élie dans le désert.

(Musée de Berlin.)

1. Reste à savoir si Bouts n'est pour rien dans le retable de Dantzig. Nous y croyons sentir sa main autant qu'au retable de Beaune.



Fig. 142. — Thierry Bouts : Ascension des élus vers le Paradis.
(D'après Fr. Benoit : La Peinture au Musée de Lille.)

structure des extrémités, la gravité uniformément tragique des faces convulsées et, jusque dans les monstres, l'observation fidèle de la nature demeurant sensible, tout cela nous pousse du côté de Bouts et de son groupe.... »

Le maître, au moins à la fin de sa carrière, s'est enhardi aux grands tableaux à figures. C'est le cas de ses deux panneaux de la *Légende de l'Empereur Othon*, destinés à inspirer aux juges le respect de la justice et qui prirent place à l'hôtel de ville de Louvain, comme les créations du même ordre de Rogier avaient pris place à l'hôtel de ville de Bruxelles. Les deux célèbres pages de Bouts, aujourd'hui au Musée royal bruxellois, mesurent, en longueur, 1 m. 82 sur 3 m. 25 en hauteur. Voici, sommairement, leur thème. L'impératrice, épouse de l'empereur Othon III, créature perverse et perfide, s'éprit, en Italie, d'un jeune seigneur marié, fidèle à ses devoirs. Furieuse de sa déconvenue, elle l'accusa, devant l'Empereur, de l'avoir voulu séduire, et le fit décapiter. Cependant, la veuve de l'innocent se soumit à l'épreuve du feu pour prouver l'innocence de son mari. A pleine main, elle saisit une barre de fer rouge, sans souffrir aucun mal. L'Empereur, convaincu par le miracle, fit brûler vive sa propre épouse. L'artiste a distribué l'histoire en deux parties, chacune subdivisée en deux scènes d'inégale importance, comprises en un ensemble dûment coordonné. Les personnages ont la raideur, l'élancement et la gesticulation anguleuse ordinaires aux figures de Dirck; ils ont aussi le profond sérieux, cette sorte d'immobilité physionomique, si frappante dans les productions de l'école d'Albert Van Ouwater. L'œuvre, en somme, est d'un grand style, d'une force d'exécution, d'une puissance de relief et d'un robuste éclat de couleurs qu'on ne rencontre guère au xv[e] siècle en des peintures d'un pareil format.

Nous ne pouvons, malheureusement, que saluer au passage quelques autres beaux ouvrages de Bouts : tels le lumineux *Repas chez Simon*, venu de San Remo, au Musée de Berlin; les deux superbes volets d'un triptyque disparu (le *Buisson ardent* et la *Toison de Gédéon*), de l'ancienne collection Rodolphe Kann, de Paris ; le fragment de la *Nuit de Noël*, appartenant à M. Noll, de Francfort, et un *Buste du Christ*, vu de face, en robe rouge cramoisi, ornée d'une broderie d'or, mêlée de pierres fines et de perles, sur fond bleu, de l'ancienne collection Somzée de Bruxelles. Mais il convient de toucher un mot de trois compositions fameuses dont l'attribution fait, de nos jours, l'objet de certaines réserves : à savoir, le triptyque du *Martyre de saint Hippolyte*, à l'église Saint-Sauveur de Bruges; le triptyque de l'*Adoration des Mages*, à la Pinacothèque de Munich, et la *Sibylle de Tibur faisant apparaître la Vierge avec l'Enfant aux yeux de l'Empereur Auguste*, de l'Institut Staedel, de Francfort.

Le *Martyre de saint Hippolyte* se rapproche, à maints égards, du *Martyre de saint Érasme*. Suivant Waagen et M. Hulin, l'œuvre aurait été entreprise par le peintre tout à fait à la fin de sa vie; mais une objection surgit. On n'a pas oublié que le dispositif de la scène centrale figure à la fois parmi les enluminures des *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, de Saint-Pétersbourg, attribuées à Simon Marmion, et dans la série de celles de l'*Histoire du bon roi Alexandre*, au Musée de la ville de Paris, présumée de Guillaume Vrelant. Or, un article de compte assigne à l'illustration de ce dernier manuscrit la date de 1468. Le tableau serait donc antérieur au *Saint Érasme*, terminé cette même année, à moins que les enlumineurs et les peintres se soient également inspirés d'un plus ancien type, non parvenu jusqu'à nous. Seulement, si la peinture de Bruges remonte si haut et si elle est vraiment de Dirck, comment expliquer que les portraits, examinés de très près, laissent soupçonner une autre main? M. Hulin y voit celle de Van der Goes, en souvenir du rôle d'expert accepté par le maître gantois pour la liquidation de l'héritage du maître de Louvain et en vertu de considérations techniques[1]. Qu'il ait raison ou tort, des inquiétudes naissent sur l'origine même du triptyque. Un critique allemand, M. Karl Voll, portant son attention sur le corps du retable, se sent troublé. Tous les dehors du style de Bouts s'y décèlent assurément, mais le panneau est en plus étroit rapport d'exécution avec le fameux retable du Musée de Munich, l'*Adoration des Mages*, et ses deux volets de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint Christophe*, mis tour à tour à l'actif de Memling et de l'auteur du *Martyre de saint Érasme*, qu'avec n'importe quel tableau identifié de ce dernier. Les frères Boisserée, jadis propriétaires du triptyque, en qualifiaient l'auteur incertain de « *Der Meister der Perle von Brabant* ». M. Voll lui garde ce nom bizarre et lui donne par surcroît le *Saint Hippolyte*. Il est clair, en tout état de cause, que nous sommes en présence de manifestations d'un ou de deux des plus habiles disciples de Thierry, devenu, à Louvain, le chef d'une école particulière.

Quant à la *Sibylle de Tibur*, de Francfort, elle relève, certes, immédiatement du grand artiste, mais sans être ni de son pinceau, ni d'un pinceau flamand ou brabançon. C'est le travail d'un brillant disciple hollandais, très impressionné de l'art de son maître, avec une certaine indépendance de manière. Un tel cas n'est pas isolé. Nous en avions, à Bruges, en

1. M. Hulin fait remarquer, notamment, l'emploi de tons d'un vert bleu intense, aux arrière-plans et non ailleurs, pour la mise en valeur des portraits. Ces tons lui paraissent posés après coup. Il en signale d'équivalents au volet gauche du retable des Portinari, à Florence, œuvre authentique de Van der Goes. Le style des portraits dans les deux œuvres lui semble également caractéristique (*Catal. critique de l'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges, en* 1902, n° 37). Ces observations ingénieuses ne constituent pas, à vrai dire, un argument rigoureux. L'influence de Van der Goes se montre, en maintes peintures wallonnes, accointée à celle de Bouts. Une *Vierge à l'Enfant*, de la collection Hainauer, de Berlin, en était, à l'Exposition de Bruges, un charmant exemple (n° 107 du catal.).

1902, une preuve flagrante sur un tableau de la Vierge assise dans un jardin, auprès d'un château, cueillant pour l'Enfant Jésus, posé sur ses genoux, une fleur qu'il veut saisir. En arrière conversent et circulent familièrement de jeunes saintes : un paon (le paon cher à Geertgen et, depuis, à Gérard David) est perché sur un mur; le manoir profile son pignon à la mode de Hollande; des cygnes sillonnent une eau calme et le paysage s'étend clair, joyeux. Au groupe principal s'accuse sans détour le goût de Thierry, renouvelé en Brabant. Dans presque tout le reste, la nature des détails, l'ambiance vivante ne se réclame que de Harlem. Peinture secondaire, si l'on veut, et, pourtant, significative! Sous les auspices du Hollandais transplanté à Louvain, la noblesse d'invention et le souci d'interprétation des artistes du Midi des Pays-Bas et le sens plus fruste et plus populaire, mais plus énergique de ceux du Nord tendent à se combiner.

Le fait est qu'en adaptant ses qualités natives à un milieu nouveau favorable aux évolutions, Thierry, de Harlem et de Louvain, remplit un office utile et original. Il est vrai que ses élèves, serrés autour de lui, — à commencer par ses fils — n'hésitent pas, quelquefois, à s'inspirer de ses œuvres au point de les copier. Mais l'ascendant de Dirck, par la force de ses grandes œuvres, ne s'impose pas moins à des hommes tels que Gérard David, ne propage pas moins jusque dans l'Allemagne rhénane le zèle de la vie. Dirck est allé du cercle d'Albert Van Ouwater au cercle des successeurs des Van Eyck; il a pris conscience de ses propres vues auprès de Van der Weyden; il a, enfin, préparé l'avènement de Quentin Matsys. Et quand on sait quel rôle est appelé à jouer maître Quentin dans l'École d'Anvers et quel rôle est réservé à cette école elle-même, à peine éveillée, on comprend toute la valeur des initiatives et des chefs-d'œuvre de Bouts.

Les fils de Bouts : Dirck le jeune. Albert Bouts (*Le Maître de l'Assomption de Bruxelles.*) — Dirck le vieux, par un article de son testament, léguait à ses deux fils ses dessins, esquisses et documents d'atelier, qualifiés d'*images*. L'aîné mourut en 1491. Son fils Jean Bouts fut peintre à Malines. Aucun de leurs tableaux n'est identifié. — Le cadet, Albert, demeura à Louvain, où il se maria deux fois et atteignit un grand âge. Le très beau triptyque de l'*Assomption*, entré au Musée de Bruxelles, ainsi que sa répétition simplifiée, condensée sur un panneau unique, lui ont été restitués avec certitude. Plusieurs de ses peintures sont marquées de ses armoiries « de gueules, à deux flèches émoussées (*bouts*) en sautoir, surmontées d'un A ». On lui doit des imitations plus ou moins particularisées de tableaux du grand Thierry, comme *Jésus chez Simon* et la *Cène* de Bruxelles ((n°s 626 et 542 du *Catalogue Wauters*) et les deux volets du *Buis-*

son ardent et de *Gédéon* de la collection Ch. T. D. Crews, de Londres, et des pages de sentiment personnel, telles que l'*Assomption* citée plus haut, dont Molanus a ouï dire qu'elle lui coûta plus de trois ans, et les deux *Annonciations* de Munich (nº 114) et de Berlin. D'un talent inégal, mais indéniable, Albert Bouts a maintenu, à Louvain, les traditions de son père, grâce à lui transmises à Matsys. De là sa réelle importance.

HUGHE VAN DER GOES († 1482). — De la petite ville de Ter Goes, en Zélande, on suppose que la famille de maître Hughe était venue. C'était, d'après les Gantois, une famille d'artistes. Un document publié par Schayes le dit formellement « *natif de Gand* ». En 1464, sa situation est assez sérieusement établie pour que, le 6 octobre, il assiste Josse Van Wassenhove, mieux connu sous le nom de *Juste de Gand*, dans son achat de la franchise du métier, à la corporation des peintres. A la veille de la *Joyeuse entrée* à Gand de Charles le Téméraire, en 1467, Hughe a collaboré aux décors et aux accessoires ordonnés. L'année suivante, il est à Bruges, au nombre des artistes chargés de préparer les splendeurs des fêtes du mariage du duc de Bourgogne et de Marguerite d'York. Désormais, durant une période de huit ans, il se partagera entre Gand et Bruges, mais ses vraies attaches sont gantoises. Vice-doyen de la Gilde, la même année 1468, il obtient le décanat en 1473 et le garde jusqu'en 1475. Passé ce temps, l'orientation de sa vie change.



FIG. 143. — Hughe Van der Goes : La Mort de la Vierge.
(Musée de Bruges.)

Le bon Carel a vu, à Gand, une œuvre profane et plusieurs œuvres sacrées de Van der Goes. La première était une *Histoire du roi David et d'Abigaïl*, peinte à l'huile, sur le manteau d'une cheminée. « On ne se lasse pas, écrit le biographe des peintres, d'y considérer le pudique maintien de toutes les femmes, leur modeste et doux visage.... David à

cheval respire la dignité. Conception, dessin, agencement, effet, c'est une chose excellente.... » Deux anciennes copies présumées de la poétique imagination du peintre (collection J. V. Novak, à Prague, et Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles), toutes deux de la fin du xvie siècle, permettent seules de s'arrêter au souvenir d'une des tentatives assurément les plus intéressantes de l'art civil néerlandais.

Au cours de ses années de résidence à Gand et de séjours à Bruges, maître Hughe a dû produire quantité de tableaux d'autel et de portraits. C'est probablement à Gand, avant 1476, qu'il a exécuté son grand triptyque de la *Nativité*, du Musée des Offices de Florence, et aussi, selon toute apparence, et peu après, l'émouvante *Mort de la Vierge* qu'on a raison d'exposer sous son nom au Musée de Bruges. Le triptyque des Offices avait été commandé pour les Portunari, chefs d'un comptoir dans la ville ducale, et, par eux, envoyé à l'hospice florentin de Santa-Maria-Nuova. Un passage de Vasari justifie sans équivoque l'attribution à Van der Goes de ce chef-d'œuvre. Pour nul autre de ses ouvrages un texte d'identification n'a, malheureusement, été mis au jour.

Mais, tout d'un coup, à l'apogée de son talent, en des circonstances inexpliquées, l'artiste célèbre est allé frapper à la porte de l'abbaye de Rouge-Cloître, proche d'Auderghem, dans la forêt de Soignes, appartenant à l'Ordre des Augustins, et où a déjà pris l'habit religieux Nicolas, son propre frère. Le prieur Thomas de Vossem, entré en fonction l'année précédente (1475), admet le peintre au rang des convers. Un novice d'alors, qui rédigera, un jour, une chronique latine de son monastère, frère Gaspard Ofhuys, de Tournai, se chargera d'y enregistrer les faits de l'existence conventuelle et la mort de l'illustre Gantois. En sa faveur le prieur a d'abord cru devoir adoucir la règle en lui concédant « maintes consolations mondaines », ce qui n'a pas manqué de « déplaire très fort à quelques-uns ». Non seulement il aura licence de peindre autant de tableaux et de portraits qu'il voudra, mais encore il recevra librement des visiteurs et, après leur avoir montré ses belles œuvres, il pourra les suivre à la chambre des hôtes, manger en leur société et même boire du vin. A l'occasion, on le laissera faire des voyages. Quatre ans environ après sa profession, il s'est rendu à Louvain pour le règlement des affaires posthumes de Bouts. En 1481 au plus tard, il se rend à Cologne avec son frère Nicolas et plusieurs autres personnes. Durant le trajet de retour, sa raison se trouble : « il ne cesse de se croire damné, voué aux peines éternelles, et il se nuirait corporellement et cruellement s'il n'en était empêché de force par ses compagnons ». On atteint Bruxelles; le prieur Thomas, mandé en toute hâte, se souvient de la démence du biblique roi Saül, apaisée par la harpe de David, et il prescrit d'essayer de dissiper le mal de frère Hughe par la douceur de la musique.

Il faut ramener le malade à Rouge-Cloître dans ses souffrances, criant toujours qu'il est perdu. Les moines penchent à le croire frénétique ou possédé du diable, mais Gaspard ne le juge pas si sévèrement, « car jamais il ne cherche à maltraiter que soi seul.... Dieu le punit peut-être pour d'excessifs mouvements d'orgueil, nés de l'exaltation de ses rêveries, de son abandon à ses pensées vaines et inutiles. » Toutefois, aucun orgueil ne se trahit en lui. Avant la fin de l'an de misère 1482, il suc-



Phot. Alinari.

Fig. 144. — Hughe Van der Goes : L'Adoration de l'Enfant Jésus.
(Florence, Musée des Offices.)

combe. Et le chroniqueur de conclure mélancoliquement : « On l'enterra dans notre cimetière en plein air. »

Nous ne possédons, en fait, qu'une création authentique de Van der Goes : la *Nativité* ou *Adoration de l'Enfant Jésus*, de Florence. Sous une masure adossée à la ruine d'une église, l'enfant divin gît à terre, comme sur un lit de rayons. La Vierge s'agenouille devant lui. Près d'un gros pilier gothique, saint Joseph, pesamment drapé, plie le genou, médite, admire. Autour de Jésus, des anges parés de chapes éclatantes ou en aubes blanches serrées à la taille font un cercle d'adoration. En l'air, cinq de ces esprits célestes planent encore ; le silence sacré vibre du frisson de leurs ailes. A droite, trois bergers se sont arrêtés au seuil de la

cabane. Celui-ci s'émerveille; celui-là prie à mains jointes; ce troisième, debout, son chapeau aplati contre sa poitrine, se penche pour mieux voir. Un de leurs pareils approche. Là-bas, l'ange du miraculeux appel excite les attardés. Les palais, les maisons de la ville forment, au centre, l'arrière-plan. Tout en avant, des lys, des iris blancs, des ancolies fleurissent en des vases d'offrande. Avec des figures angéliques réduites de proportions pour laisser aux personnages humains la majeure importance, la composition ne va pas sans un soupçon de gaucherie. Mais combien la Vierge est simple et grave! Comme saint Joseph et les bergers ont l'accent du peuple! C'est ici, en quelque sorte, le fier début du réalisme paysan.

Néanmoins, les volets sont de beaucoup supérieurs. Sur le premier « battant », le donateur Tomaso Portunari, absorbé dans sa prière, et ses deux fils, d'une enfantine gentillesse, sont protégés par saint Mathieu et saint Antoine. Sur le second, la femme de Tomaso, austère en dépit de son brillant collier de joaillerie et de son haut hennin d'où tombe un voile, avec sa fille aux blonds cheveux échappés de sa coiffe, aux mains jointes très bas et d'une vérité charmante, a pour protectrices sainte Madeleine et sainte Marguerite. Si beaux que soient les portraits, ils le cèdent sans conteste aux figures de leurs patrons. Saint Antoine, en robe brune, son grand chapelet et sa clochette aux mains, a la mine la plus populairement vénérable, et l'on sait peu d'égaux en robuste majesté au saint Mathieu vu de face, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau gris vert, armé d'une longue lance. Les saintes sont délicieuses : Marguerite, svelte, le cou dégagé, la taille cambrée sous les plis souples de sa mante; Madeleine, richement habillée de brocart gris ramagé de fleurs d'or, présentant un vase à parfum[1].... Au fond s'étalent de pittoresques sites, animés de figurines. Cet art, jusque dans le mysticisme, est hautement naturaliste et individuel.

Le revers des volets s'illustre de l'*Annonciation*, conçue par l'artiste en un esprit qui lui est propre. L'ange n'est pas seulement un être de grâce, un messager d'honneur : il impose à la Vierge l'impérieux mystère. Son grand vol solennel apporte à l'élue l'arrêt du Très-Haut, exigeant son entière soumission. Elle accueille le message d'une âme ingénue, ardemment fervente. Cette partie de l'œuvre a subi d'irréparables dommages; la particularité, la profondeur de l'impression religieuse n'en sont pas amoindries.

Grâce au triptyque de Florence, de plausibles restitutions ont pu être faites à maître Hughe. On le déclare, ainsi, au Musée de Vienne, l'auteur du diptyque du *Péché originel* et de la *Déposition de croix*. A Vienne, encore, la collection du prince de Lichtenstein revendique pour lui une petite

1. Le Musée d'Avignon possède une ancienne petite copie de ce second volet.

Adoration des Mages, ornée, au dehors, d'une *Annonciation*; de même les Musées de Berlin et de Munich lui font honneur d'une admirable *Adoration des Bergers* et d'une exquise *Salutation angélique*. A Monforte, en Galice, une *Adoration des Rois* de sa plus grande manière a été découverte en 1908. Enfin, le Musée de Bruges met légitimement sous son nom une *Mort de la Vierge*, épave précieuse de l'abbaye des Dunes, détériorée par d'anciens nettoyages. Le diptyque de Vienne est, communément, tenu pour l'œuvre la plus reculée dans la vie du maître et la *Mort de la Vierge* est regardée comme d'une époque très voisine de son entrée au couvent.

En maître Hughe, l'amour de la vérité s'empare même de l'élan lyrique et assure au sens plastique un rôle prépondérant. Impressionné à ses débuts par les chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, dont il a goûté la magnificence et surtout compris la puissance graphique; influencé ensuite par Dirck Bouts (qu'on voie, à Berlin, la Vierge en robe bleue et manteau rouge sur fond d'or, tenant l'Enfant Jésus une fleur d'œillet à la main, de la collection Oscar Hainauer); aussi ingénu que Gérard de Saint-Jean et sensible, par moments, au dramatisme des peintres de Harlem (la *Déposition de croix* de Vienne et l'*Adoration des Mages* du prince de Lichtenstein nous en sont garants), il se fixe de plus en plus en présence de la nature, se libère de l'excès des détails et des curiosités d'exécution, simplifie, fortifie sa peinture. Nul, en somme, ne nous aide mieux que le peintre de la *Nativité*, des Offices, et de la *Mort de la Vierge*, de Bruges, à percevoir le secret de l'unité de l'idéalisme et du réalisme en Flandre et de l'assouplissement progressif de la peinture flamande[1].

Josse Van Wassenhove, dit *Juste de Gand* ou *d'Allemagne* (*Période d'activité connue* 1460-1474). — En 1460, ce peintre se faisait inscrire à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Quatre ans plus tard, le 6 octobre 1464, nous l'avons vu acheter, sous les auspices de Van der Goes, la franchise du métier à Gand. Une remarquable peinture murale de l'*Annonciation*, protégée par un verre, à Santa-Maria-di-Castello, de Gênes, porte,

1. Une copie de la *Mort de la Vierge* figure, à Bruges même, à la cathédrale Saint-Sauveur. M. James Weale en a signalé une autre dans une collection anglaise.

Il nous est impossible de mentionner toutes les peintures où l'on a signalé la main ou l'influence du maître. En voici cependant quelques-unes à titre d'indication : triptyque de la *Vierge couronnée* avec sainte Barbe et sainte Catherine, à l'église de Polizzi (Sicile), jeté en Sicile par un naufrage en 1496 (Crowe et Cavalcasselle, édit. Springer); petite *Mort de la Vierge*, à Rome, au Palais Sciarra (attribué par Schreibler); tableaux attribuables à Van der Goes, au Palais de Lisbonne (vus par le Dr Bredius, *Kunstbode*, 1881, p. 592); etc. Rappelons encore que M. Hulin croit de maître Hughe les portraits des donateurs du *Martyre de saint Hippolyte*, à Saint-Sauveur de Bruges (atelier de Thierry Bouts), à raison de l'emploi d'un bleu-vert intense, qui lui est familier et ne se retrouve pas dans le corps de l'œuvre. — Il semble aussi que l'action considérable du maître mort à Rouge-Cloître se soit étendue jusqu'à l'art des tapissiers. Cf. sur ce point, J. Destrées, introduction du *Catalogue de l'Exposition d'Art ancien bruxellois* (Bruxelles, 1904), à propos des tapisseries de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des Mages*, du Musée des Gobelins, à Paris.

avec la date de 1451, la signature « *Justus d'Allemagna pinxit* ». L'œuvre paraît flamande et non sans quelque ressouvenir de l'*Annonciation* extérieure du polyptique de l'*Agneau* de Van Eyck. Maints critiques en ont fait un ouvrage de jeunesse de notre Justus van Gent. La fresque de Gênes n'a rien d'un travail de jeunesse : tout y marque l'expérience d'un praticien éprouvé.

Des documents positifs certifient qu'en 1474 l'artiste est à Urbin et



Phot. Alinari.

Fig. 145. — Juste de Gand : La Cène des Apôtres.
(Institut des Beaux-Arts d'Urbin.)

qu'il y demeure. C'est à lui que la confrérie du *Corpus Domini* commande, pour sa chapelle, un retable de la *Cène des Apôtres*, de dimension fort inusitée et de disposition neuve, payé au prix de 250 florins d'or par souscription particulière et avec la contribution du raffiné duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltre. Ce panneau presque carré, exposé aujourd'hui à l'Institut des Beaux-Arts de la ville, mesure en largeur 3 m. 75 sur 2 m. 75 en hauteur. Autour du Christ debout, tenant l'hostie, les Apôtres sont groupés et agenouillés pour recevoir de sa main la communion. Plusieurs

spectateurs, tous traités en portraits, — notamment le duc lui-même — assistent à la cérémonie. Il se dégage de la composition une impression très grave et très puissante. Les types, les attitudes, les physionomies témoignent d'un rare esprit d'observation, servi par un vigoureux talent de dessinateur et par la superbe technique d'un peintre épris des modelés simples, des teintes franches et des fortes harmonies.

M. Wilhelm Bode attribue par surcroît à Juste de Gand vingt-huit images de savants, de poètes et d'artistes de l'antiquité, partagées entre le Louvre et la galerie Barberini. Il les aurait peintes à Urbin, pour le duc Frédéric. L'attribution peut s'accepter. C'est là une série de beaux morceaux, travaillés seulement sous une influence italienne, — celle de Melozzo par exemple. Aucun ouvrage sérieusement attribuable à Josse Van Wassenhove, en dehors du retable du *Corpus Domini* et des vingt-huit figures d'antiques sages, n'a été jusqu'ici découvert.

Où et quand est-il mort? Sur ces points, notre ignorance est complète. Mais il a signé l'une des pages les plus énergiques et les plus caractéristiques de son temps, une de ces conceptions inattendues où s'annonce quelque chose de ce prochain avenir dont chaque vrai grand artiste prépare les éléments. Nous devions donc marquer ici sa place.

Hans Memling († *Bruges* 1494). — Il n'y a point, entre les héritiers d'Hubert et de Jean et parmi les successeurs de Rogier, un peintre aussi complet, mieux nourri des enseignements du passé, plus équilibré en ses inspirations et harmonieux en sa maîtrise. Son art, très doux et très parfait, n'a, cependant, ni le transcendant caractère de l'art des peintres du polyptyque de Saint-Bavon, ni l'accent tragique de celui de Rogier, ni le particularisme intime, les accès de verve ironique et la variété pittoresque qui frappent au répertoire du Maître de Flemalle, ni la profondeur de sentiment propre au talent de Gérard de Harlem, ni les énergiques simplicités plébéiennes de Van der Goes, ni la savante intensité de relief voulue, poursuivie par Bouts. D'où vient donc son originalité? — De l'exacte adaptation de toutes les ressources du métier néerlandais à un certain idéal de poésie attendrie, pénétrée de la suavité des choses et principalement contemplative. Cet idéal, inné en Memling, se traduit par de souples techniques flamandes, mais il n'est pas, en soi, flamand. Le peintre, Allemand de naissance, en doit la conception première et l'amour au génie de son pays natal. Pour la première fois, au vif de la Néerlande qui a déjà exercé son action jusqu'en Germanie, nous voyons s'exercer et s'affirmer une action germanique ; l'idéalisme rhénan n'empêchera nullement l'art des Pays-Bas de se développer selon son essence. En aidant celui-ci à évoluer, lui-même se transforme.

Qu'est-ce, au juste, que ce Memling, en qui se personnifie par excel-

lence le mouvement nouveau de la peinture? Des écrivains moins honnêtes que Van Mander, lequel déclarait ne rien savoir de sa vie, lui ont constitué une romanesque biographie légendaire, enrichie, du xviii[e] siècle au xix[e], d'étonnants chapitres, et ruinée, enfin, par les découvertes des érudits. Son prénom de *Hans* et deux mots de l'historien du xvi[e] siècle Van Vaernewyck, qui le qualifie de « *Hans l'Allemand* » (*Hans duitsch*), ont éveillé l'attention sur son origine probable. Sur ces entrefaites, en 1889, comme on discutait encore à ce sujet, le jésuite Henri Dussart exhuma, à la Bibliothèque communale de Saint-Omer, d'un des manuscrits de l'annaliste Jacques de Meyere, ce texte décisif à la date de 1494 : « *Die IX augusti obiit magister Johannes Memling, quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius orbis christiani. Oriundus erat Magunciaco. Sepultus est Brugis ad Œgidii....* » Ainsi, le maître fameux décédé à Bruges le 11 août 1494 et enterré à l'église Saint-Gilles était venu du Mayençais. Précisément, dans le territoire de Mayence, près d'Aschaffenburg, sur la rivière la Mömling, un village du même nom se dressait et se dresse encore. Là, sans doute, Hans vit le jour[1].



Fig. 146. — Hans Memling : La Nativité. Volet du triptyque de Jan Floreins.
(Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

A quelle époque est-il né? A quel moment et dans quelles conditions a-t-il quitté son bourg natal? Aucune conjecture sérieuse à ces égards n'a été avancée. Il est possible que Memling ait commencé son apprentissage à Mayence, et il semble avoir travaillé à Cologne, où Stephan Lochner a vécu jusqu'en 1452 et où s'est perpétuée sa tradition. Quand on voit, au surplus, combien fidèlement il a représenté, plus tard, la cité rhénane

1. Une étude méthodique des peintures de la région mayençaise rendrait sensible le primitif caractère allemand de l'art de Memling. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de nous en assurer.

au fond de l'*Arrivée de sainte Ursule et de ses compagnes devant Cologne*, on se persuade aisément qu'il y a résidé. Notons, d'autre part, que, dans la ville même, il a pu admirer des peintures de Rogier — ne serait-ce que le triptyque de l'*Annonciation*, de la *Présentation au Temple* et de l'*Adoration des Mages*, alors à l'église de Sainte-Colombe, aujourd'hui au Musée de Munich. Ce Rogier, dont le style l'a parfois obsédé, habite Bruxelles depuis 1435 et il y tient, pour ainsi dire, école. Si Memling l'a rejoint vers 1450, il a dû le trouver s'occupant du retable de Beaune, vaste labeur d'ordre, à notre avis, collectif, auquel nous pensons que lui-même a pu être mêlé. De tels liens esthétiques rattachent, en définitive, le jeune Allemand au Tournaisien chef de l'atelier bruxellois que nous ne balançons pas à le croire, avec Guichardin, son élève.



Fig. 147. — Hans Memling : La Présentation au Temple. Volet du triptyque de Jan Floreins. (Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

Tout document nous manque sur les années de séjour de Memling aux Pays-Bas, avant son installation à Bruges. Son triptyque dit « de Sir Done » ou « de la famille Clifford », au château de Chatsworth, en Angleterre, antérieur à 1469, — sa délicieuse *Vierge au Donateur*, de la galerie Lichtenstein, à Vienne, datée de 1472, et son *Jugement dernier*, de grandes dimensions, si visiblement apparenté à celui de Beaune et retenu à Dantzig dès 1475, ont été, peut-être, élaborés à Bruxelles. Mais le peintre est, manifestement, fixé à Bruges vers 1476. Dans le petit triptyque de l'*Adoration des Mages*, considéré, au Prado de Madrid, comme l'*autel portatif de Charles-Quint*, M. A.-J. Wauters a vu, à bon droit, sa manière originale et identifié le premier mage au duc Charles le Téméraire, tué en 1477 à la bataille de Nancy. La peinture remonterait donc un peu plus haut et maître Hans aurait déjà transporté son atelier en la ville de Saint-Donatien. En tout cas, au cours de 1477, il y a pris domicile. Les comptes de la corporation des *Librariers* nous apprennent, en effet, qu'il y exécuta, pour cette gilde, un tableau à quatre volets comprenant les portraits de l'enlumineur Vrelant et de sa femme agenouillés en donateurs : les *Sept Douleurs de la Vierge*, un des joyaux du Musée de Turin. A partir de ce temps, la production de Memling est toute brugeoise. Des œuvres de lui s'offrent à nous en assez grand nombre, datées et consa-

créés. C'est, en 1479, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, peint pour l'hôpital Saint-Jean, et l'*Adoration des Mages*, commandée par Jan Floreins, boursier du même hôpital (Musée de l'hôpital Saint-Jean); — en 1480, les *Sept Joies de la Vierge*, commandé par Pierre Bultyne, juré de la gilde des tanneurs (Musée de Munich); la petite *Descente de Croix*, peinte à la demande d'Adrien Reyns, directeur de l'hôpital, et le ravissant portrait d'une jeune fille inconnue sous les dehors de la « sybille Sambeth », provenant de l'hospice Saint-Julien (Musée de l'hôpital Saint-Jean); — en 1484,



Fig. 148. — Hans Memling : Saint Christophe. Partie centrale du triptyque de la famille Moreel, autrefois à Saint-Jacques de Bruges.

(Musée municipal de Bruges.)

le grand triptyque de *Saint Christophe*, offert par le bourgmestre Guillaume Moreel à l'église Saint-Jacques (Musée de la ville de Bruges); — en 1487, le diptyque de *Martin de Nieuwenhove* (Musée de l'hôpital) et un beau portrait d'homme (Musée de Florence); — en 1489, la *Famille de Jacques Floreins aux pieds de la Vierge* (Musée du Louvre) et la *Châsse de sainte Ursule*, inaugurée solennellement le 24 octobre (Musée de l'hôpital); — en 1491, le polyptyque de la *Passion* donné par les frères Greverade, de Lubeck, à l'église Notre-Dame de leur ville natale. Cette riche énumération chronologique, non de toutes les œuvres conservées du maître, mais strictement de ses œuvres datées, nous fait juger de son grand renom.

Les vieux papiers nous fournissent quelques détails sur la vie privée

de Hans Memling. Bien pourvu d'argent, l'artiste achète, en 1480, jusqu'à trois maisons avec leurs dépendances. Son nom figure, la même année, sur la liste de 246 Brugeois faisant des avances à la Ville pour soutenir l'archiduc Maximilien dans sa guerre contre la France. Des élèves viennent suivre ses leçons : tels Jean Verhanneman, en 1480, et Paschier Van der Meersch (ce dernier peut-être de la famille d'artistes d'Ypres), en 1483. — Il a épousé, apparemment à Bruges et vers cette époque, une femme au prénom d'Anne, morte en 1487 et inhumée à l'église Saint-Gilles, où lui-même, sept ans après, reposera.

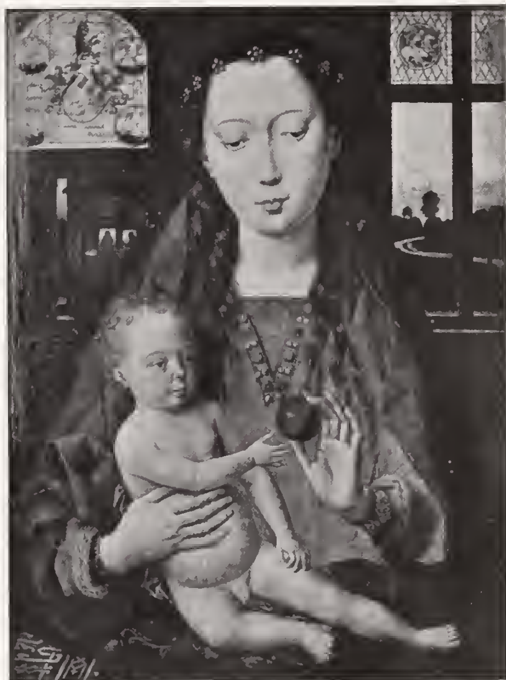


Fig. 149. — H. Memling : Vierge à la pomme. (Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

L'examen des ouvrages de Memling parvenus jusqu'à nous, trop multipliés et trop divers pour être détaillés ici, révèle tout d'abord, en son génie, un fond primitif germanique et colonais. De très fortes influences nouvelles ont pu s'y superposer : elles ne l'ont pas détruit. On n'a qu'à rapprocher toutes ses Vierges les plus typiques des Madones des plus purs peintres néerlandais, à commencer par Jean Van Eyck ; on a bientôt conscience d'une aspiration plus foncièrement idéaliste en celles du Mayençais naturalisé Brugeois. L'Allemand qu'il est s'est transfiguré au contact des réalistes flamands, sans perdre le sentiment de poésie mystique et tendrement passive, si fréquent en ceux de sa race.

C'est sous l'ascendant de Rogier que Memling, attiré en Néerlande par le prestige d'un art actif et multiforme et stimulé par le désir de progrès et de succès peu compatibles avec l'atmosphère de Cologne, a premièrement échoué. Deux de ses tableaux — l'*Adoration des Mages* de l'hôpital de Bruges et la *Nativité* de la collection Clemens, à Munich, — sont de véritables copies d'originaux de son maître d'élection. Un petit *Jugement dernier*[1], au Musée de Berlin, naguère attribué à « un maître des Pays-Bas peignant vers 1465 », est, à la fois, si directement inspiré du polyptyque de Beaune et si près du grand triptyque de Dantzig, que M. Bode l'a regardé

1. Ce tableau a subi, vers la fin du xv[e] siècle, de fâcheux remaniements, mais ce qui reste de l'ouvrage primitif est d'un des premiers successeurs de Rogier, coloriste plus chaleureux et modeleur plus délicat que Rogier lui-même.



Fig. 150. — HANS MEMLING : GUILLAUME MOREEL ET SES FILS
VOLET DU TRIPTYQUE DE LA FAMILLE MOREEL, AUTREFOIS A SAINT-JACQUES DE BRUGES.
(Musée municipal de Bruges.)



FIG. 151. — HANS MEMLING : BARBE MOREEL ET SES FILLES.
VOLET DU TRIPTYQUE DE LA FAMILLE MOREEL, AUTREFOIS A SAINT-JACQUES DE BRUGES
(Musée municipal de Bruges.)

comme un premier essai de Memling s'appropriant en réduction le thème de Rogier avant de le reprendre sur une large surface. Après tout, la considérable entreprise n'a pas suivi de bien loin, puisque, dès 1473, l'imposant nouvel ensemble du *Jugement dernier*, commandé par un inconnu, et supérieurement terminé, tombait aux mains d'un pirate de Dantzig avec la capture d'un navire marchand et venait à l'église où il est demeuré. Or, qu'on le tienne pour un travail intégral de Memling (ce que l'examen de l'œuvre rend fort douteux) ou pour le fruit d'un effort collectif sous sa direction, l'invention en dérive étroitement et au plus clair du chef-d'œuvre beaunois, dont personne ne conteste plus à Van der Weyden l'essentiel mérite. Voilà donc, de toute façon, le transfuge mayençais élève du Tournaisien. Seulement, il a toujours eu un don personnel d'exécution et d'expression. Quoi de plus caractéristique, par exemple, que la *Déposition de croix* du prince Doria, à Rome? On n'oublie plus l'émouvant baiser suprême de la mère au corps de son fils et les larmes silencieuses que Madeleine, debout au second plan, essuie du coin de son voile. Le Maître a consacré plusieurs ouvrages à la *Passion*. Le Musée de Pesth conserve la partie centrale d'un *Calvaire* admirable duquel le Hof Museum de Vienne a recueilli les volets. On a lieu de faire remonter cette belle œuvre aux environs de 1481. Il est vraisemblable que le riche négociant lubeckois Henri Greverade, en relation avec le comptoir hanséatique de Bruges et qui dut venir plus d'une fois en cette ville, eut l'occasion de l'y voir. Le polyptyque qu'exécuta Memling, sur sa demande, pour la chapelle des Greverade au Dôme de Lubeck et qui porte, sur son cadre, la date de 1491 (c'est la dernière peinture datée du maître) en est une amplification évidente. L'œuvre s'offre à nos yeux, pure de toute restauration. Nous y remarquons des morceaux d'une exquise perfection technique, d'une transparence de ton et d'une limpidité de glacis qui signalent la main du maître à ses meilleurs jours, et d'autres plus hâtivement peints, d'une facture bien moins soutenue et bien moins nuancée, de la main d'auxiliaires. Cette remarque ajoute une preuve à ce que nous avons eu maintes occasions d'énoncer à propos de l'élaboration collective des polyptyques à grand développement dans l'atelier d'un maître responsable.

A l'action directe et vivifiante de Van der Weyden s'est rapidement ajoutée, en Memling, l'action traditionnelle des Van Eyck. Comment, lui qui se plaît à évoquer sans cesse des concerts d'anges, n'aurait-il pas été frappé de l'ampleur de vérité humaine et de beauté des paradisiaques musiciens du polyptyque de Saint-Bavon? Et qui pourrait dire qu'il ne les a pas présents à la pensée en peignant, pour le monastère castillan de Najera, ce majestueux décor d'un buffet d'orgue qui groupe, en trois panneaux, autour d'un Christ bénissant plus grand que nature, aux splen-



Phot. Bruckmann

MEMLING _ L'ADORATION DES MAGES

PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE DE L'HÔPITAL S^{T} JEAN.

à Bruges

Librairie Armand Colin Paris

dides vêtements sacerdotaux, seize anges en chape de brocart ou en aube blanche, chantant ou jouant de la vielle à archet, de la harpe, du luth et de la trompette marine, du psaltérion, de l'orguette, de la flûte douce, de la trompette et de la sacqueboute ? D'autre part, le geste passionnément désespéré de sa Madeleine du *Calvaire* de Lubeck, joignant ses mains frémissantes bien au-dessus de sa tête, ne procède-t-il pas des *Calvaires* van Eyckiens ? Enfin, quel moyen de douter que l'artiste ait souvent



Phot. G. H.

Fig. 152. — Hans Memling : Le Christ entouré d'anges. Partie centrale du buffet d'orgue de Najera.

(Musée d'Anvers.)

admiré, à Bruges même, en l'église de Saint-Donatien, l'incomparable peinture de Jean Van Eyck, *le Chanoine Georges Van der Paele*?

Maître Hans n'a eu à peindre que par exception en grandeur de nature. Son *Concert céleste*, du buffet d'orgue de Najera, nous est, à cet égard, le seul témoignage de ses essais. Nous devons avouer, d'ailleurs, qu'il est plus sûr de sa main en des proportions moyennes, où il atteint la perfection. Il y apporte non seulement des délicatesses infinies et un charme sans égal, mais encore une surprenante largeur d'interprétation jusque dans les plus menus détails. Que l'on songe, plutôt, aux *Sept Joies de la Vierge*, de Munich, et aux *Sept Douleurs de Notre-Dame*, de Turin, où il a minutieusement et savoureusement rendu des suites de scènes de *Mystères*, distribuées dans un ensemble exquisement coordonné de paysage et d'ar-

chitecture. Et que l'on s'arrête principalement aux illustrations de la *Châsse de sainte Ursule*, histoire peinte à l'huile, d'une sensibilité suave que jamais enlumineur n'a surpassée.

Pour ses figures idéales l'artiste recourt, généralement, à un type assez singulier : le front bombé, les tempes découvertes, les yeux moyens aux paupières lourdes, le maxillaire étroit et fort, le nez long dans un visage où le front et les lèvres sont trop espacés. Ce type, qu'on pourrait taxer de « motuonnier », se détermine par une déformation faciale si arbitraire que l'adoption quasi-systématique s'en laisse malaisément comprendre. Il a fallu tout le talent du peintre pour tirer de ce parti-pris une expression. Mais les personnages ordinaires échappent à la formule et les portraits du maître comptent parmi les plus significatifs de son époque. Les uns évoquent des donateurs agenouillés, suivis de leurs enfants et protégés par leurs patrons, sur les volets de ses grands triptyques (tels les Floreins et les Moreel), ou s'isolant, en prière, au premier ou au second plan de la composition (tels le priant de la *Déposition de croix* Doria, le Guillaume Vrelant et sa femme des *Sept Douleurs de la Vierge* et les *Donateurs* à genoux aux pieds de nombreuses *Madones à l'Enfant*). Les autres, peints le plus souvent pour être associés, en diptyque, à un sujet pieux, représentent leurs modèles, sur de petits panneaux, en buste. Ces derniers se réclament d'une rigueur d'observation et d'une pénétration physionomique qui ne coûtent rien à l'aisance du métier. Il y a du vrai souvent en cette parole de Fromentin : « Les hommes que peint Memling ont ce je ne sais quoi de grave et d'éprouvé qui leur donne l'air d'avoir traversé la vie en souffrant et d'y réfléchir ». Nous citerons, au nombre de ses plus frappantes effigies, l'*Inconnu* au visage plein, à la chevelure longue et bouclée, du Musée de Bruxelles; l'*Inconnu* aux cheveux ébouriffés, du Musée de La Haye; la *Jeune fille*, dite *Sybille Sambeth*, étrange et charmante, et le jeune *Martin de Nieuwenhove*, à l'hôpital de Bruges; et le *Médailleur* (probablement le graveur en médailles de Charles le Téméraire, Nicolas Spinelli), au Musée d'Anvers. Martin de Nieuwenhove nous apparaît dans un oratoire au vitrail décoré de la légende du manteau de saint



Phot. G. H.

Fig. 153. — Hans Memling : Portrait de Barbe Moreel.

(Musée de Bruxelles.)

Martin, avec un aperçu de paysage lointain à travers l'ouverture de la fenêtre. Derrière le *Médailleur* se découvre un riant paysage. Autre paysage au fond du portrait d'un *Inconnu*, au Musée de Florence. C'est que Memling est à la fois paysagiste et peintre d'intérieur.

Peintre d'intérieur, il est induit par toute l'action de l'ambiance à plier son primitif idéalisme germanique aux conceptions de familière intimité du Maître de Flemalle, de Christus, de Marmion, de Rogier lui-même, et de tant d'autres. Nous ne nous rappelons pas sans émotion l'inestimable *Annonciation* du prince Radziwill, retrouvée, révélée à l'Exposition de Bruges en 1902. L'encadrement ancien dans lequel de rares amateurs l'avaient autrefois connue, portait, disait-on, la date de 1482, et la peinture était bien, en effet, du plus beau temps de l'auteur. C'était là un de ces thèmes qu'un Van der Goes aurait pu concevoir, mais l'enveloppante impression de tendresse, la douceur de cette harmonie fondant en soi l'idéal et le réel ne procédaient que de la nature de Memling.



FIG. 154. — Portrait attribué à Hans Memling. (Musée d'Anvers.)

Les éléments de ses paysages sont de plusieurs genres. Il a des horizons de falaises bleuâtres qui font songer à certains sites des bords du Rhin; des silhouettes de villes imaginaires et des vues de cités authentiques reconnaissables à leurs monuments, — ainsi Cologne dans la *Châsse de sainte Ursule*; des sites franchement agrestes et des bâtisses paysannes, — comme cette ferme auprès d'un cours d'eau, à l'arrière-plan de la *Vierge entre deux anges* de Florence, en regard d'un château fort; de véritables parcs d'agrément, — témoin le fond de ce feuillet de diptyque du Louvre où l'on voit, en figuration principale, un *Donateur* avec saint Jean-Baptiste. Parfois, en des prairies enchantées, arrosées d'eaux vives, parmi des branchages légers tremblant aux brises, des animaux paissent, des oiseaux volent. Sur des étangs unis comme des miroirs ou ridés à peine, çà et là, dans la perspective, nagent des cygnes blancs, — les mêmes que profile, en des conditions pareilles, l'attachant Gérard de Saint-Jean, — les mêmes que, bien auparavant, avaient si gentiment traduits sur leurs vélins les enlumineurs du duc Jean de Berry. Souvent

aussi, le peintre de Bruges fait surgir, au loin, sur quelque chemin vert, un petit cavalier au cheval blanc, interprété par M. A.-J. Wauters comme une façon de signature. Mais ce cavalier mystérieux a déjà chevauché au moins dans les tableaux du Maître de Flemalle, et il sera sage de ne pas exagérer le rôle du minuscule passant, si amusant à découvrir.

Bien que maître Hans ait, accidentellement, travaillé pour l'Italie et pour l'Espagne, rien n'autorise à prétendre qu'il ait visité ces pays. De grosses guirlandes de fruits et de fleurs « à l'antique » appendues par des *putti* ou génies nus au-dessus de la Vierge des Offices nous étonnent peu de la part d'un disciple de Rogier, l'ancien pèlerin d'outre-monts, le maître avéré du Milanais Zanetto Bugato, sinon d'Antonello de Messine.



Fig. 155. — Hans Memling : Châsse de sainte Ursule. Détail.
(Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

— Une tendance, plus fâcheuse en ce qu'elle part d'une disposition intime, incline Memling à l'afféterie. Plusieurs de ses anges offrant une pomme ou chantant des hymnes à l'Enfant Jésus exagèrent la grâce adolescente jusqu'à la grimace sentimentale. Le Maître, par là même, n'est pas sans mettre en circulation des germes de décadence. Cependant, il vit à Bruges d'une vie toute flamande, paisible et vouée au labeur. Des élèves nombreux l'aident à satisfaire à des demandes d'amateurs incessantes. S'expliquerait-on d'autre sorte la quantité de tableaux d'oratoire, de *Madones aux anges* ou aux *donateurs*, répliques ou variantes d'inégale valeur de ses originaux retrouvés de toutes parts? Mais, pour être entaché, en ses manifestations secondaires, de quelque mièvrerie, son art d'idéalité sincère, de belle réalité enveloppée d'un rêve candide, n'est ni moins grand, ni moins enseignant. Le génie de Memling a porté un rafraîchissement d'ingénuité nouvelle à la Néerlande flamande surchauffée de raffinement, de sociabilité, de politique et de commerce, et il en a reçu

toutes les leçons d'un admirable passé dont le présent n'est pas indigne. A l'ambiance de la patrie de son choix, agissant sur ses qualités natives, l'homme souple et clairvoyant, indépendant et pratique qu'il est, doit sa physionomie originale, logique et imprévue. Autour de lui, sous son ascendant, se continue en évoluant la tradition esthétique de Bruges. Gérard David, — Adriaen Isenbrant, — le maître anonyme qui enrichissait en 1499 l'abbaye cistercienne des Dunes de l'insigne diptyque de la Vierge mère à la couronne de joyaux debout dans une église gothique et de l'abbé Chrétien de Hondt agenouillé dans sa chambre abbatiale, aujourd'hui au Musée d'Anvers, font partie de son cénacle. Disons plus : à l'heure où la ville des grands ducs d'Occident commence à perdre son prestige, son fils d'adoption, l'héritier des maîtres qui l'ont honorée, sauvegarde le plus pur de sa gloire.



Phot. Lévy

Fig. 156. — Hans Memling : L'Arrivée de sainte Ursule à Rome. (Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

La fin de l'art primitif a Bruges : Gérard David († 1523). — Durant les dernières années de la vie de Memling, un peintre qu'on croit d'origine hollandaise[1] vint se fixer à Bruges et, rapidement, y prit position. Il était issu, dit-on, de la ville d'Oudewater, et se nommait Gérard David. Suivant l'apparence, son éducation s'était faite soit en un des ateliers de Harlem, soit à Louvain, auprès de son compatriote Thierry Bouts, dont l'influence s'est exercée, en tout cas, sur son jeune talent. Peut-être une admiration particulière pour l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* est-elle l'une des causes du choix de sa résidence définitive. Le développement

1. Cette origine est possible, mais non prouvée. Cf. *Rev. de l'art ancien et moderne*, 1911, t. II. — A remarquer seulement que Guichardin, à propos d'Isenbrant, qualifie David de « *pictor veteraquensis* » ou peintre d'*Oudewater*.

de sa carrière n'interdit pas de le penser, bien qu'il se guide librement sur ses instincts et ne sacrifie rien à l'imitation. M. James Weale, par qui, de nos jours, son nom, longtemps oublié, est sorti de l'ombre, s'est demandé s'il n'avait pas fait, au cours de sa jeunesse, le voyage d'Italie. On remarque parfois, en effet, sur ses colorations, comme un reflet des couleurs vénitiennes, et ses deux premiers tableaux, signalés par des



Fig. 157. — Gérard David : Supplice du prévaricateur.
(Musée municipal de Bruges.)

documents et conservés au Musée de Bruges, s'ornent d'accessoires décoratifs, figurines d'amours sculptés, guirlandes de feuillages fleuris et de médaillons allégoriques, que, seuls, ont pu suggérer les arts de la péninsule; mais nous savons que ces éléments pittoresques étaient déjà familiers aux artistes flamands et que leur emploi dans les peintures ne suppose pas nécessairement un voyage des peintres à Venise ou à Florence. L'unique fait indéniable, c'est que Gérard possède, dès le moment où nous le surprenons, un esprit en parfait équilibre, l'habitude de l'observation, l'amour de la poésie naturelle, le sens de la mesure, une

technique forte et un savoir assez souple pour profiter de toutes les leçons.

Son arrivée à Bruges date, selon les vraisemblances, de la fin de l'année 1483. Après 1496, il a épousé Cornélie Cnoop, fille de Jacques Cnoop, le doyen des orfèvres, douée, à ce qu'on assure, d'un grand talent de miniaturiste. Une fille naîtra de ce mariage, qu'on donne aussi pour une miniaturiste de valeur. Lui-même aurait excellé dans l'enluminure, mais son nom ne figure point sur les listes de la gilde des papetiers et enlumineurs de livres. Entre temps, en 1515, il obtiendra son admission, comme franc-maître, en la gilde de Saint-Luc d'Anvers, sans doute afin d'assurer la libre circulation de ses peintures.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 158. — Gérard David : Saint Jean-Baptiste. (Pinacothèque de Munich.)

Il faut que sa renommée se soit très promptement établie pour que le Magistrat lui commande, au mois de février 1488, une œuvre aussi importante que l'*Histoire du Roi Cambyze et du juge prévaricateur*, destinée à la grand'-salle de l'Echevinage. Le procès de l'écoutète Pierre Lanchals, accusé et convaincu de prévarication, a été le point de départ du projet. Le thème proposé par les autorités de Bruges à Gérard se résume en ces quelques lignes d'Hérodote, relatives au roi Cambyse : *Le juge royal Sisamnès ayant rendu une sentence inique, le roi voulut qu'on le mît à mort, qu'on l'écorchât, qu'on découpât dans sa peau des lanières et qu'on en tendît le siège où le coupable s'asseyait en juge. Ensuite, Cambyse donna au fils de Sisamnès la succession de son père, en lui enjoignant de se rappeler toujours la fin de l'homme sur le siège duquel il serait assis pour juger.*

L'authenticité assurée de la *Légende de Sisamnès*, si fort apparentée aux tragiques *Martyres* de Bouts par les préoccupations brutalement réalistes, et aux peintures harlemoises par le sentiment du paysage, a permis d'entrevoir le style de Gérard David en sa période antérieure et de jeunesse. Deux petits volets et un petit tableau, venus à l'Exposition

des Primitifs flamands, à Bruges, en 1902, des collections von Kaufmann, de Berlin, et Somzée, de Bruxelles, ne pouvaient être attribués qu'à lui, mais, rapprochés du *Sisamnès*, ils accusaient des caractères plus anciens. Sur le tableau paraît *Saint Jérôme pénitent*. Les volets, épaves d'un triptyque, montrent *Saint Jean-Baptiste*, en manteau rouge, avec un agneau, sur un fond de forêt, et *Saint François d'Assise* recevant les stigmates, dans une solitude boisée, rocheuse, traversée d'une rivière. Ces ouvrages se distinguent par des tons bien plus clairs que n'en emploiera David par la suite et par une facture très lisse. Tels ont été, semble-t-il, les signes de sa première manière. Bientôt sa palette s'est renforcée; son coloris a pris de la vigueur. Certains empâtements se remarquent dans ses ombres. Il est sensible que, dès ses commencements, il fait à la nature extérieure une place importante et même essentielle en son art. Cette considération suffirait, tout d'abord, à nous détourner de l'opinion émise, notamment par M. Weale, que les fonds des tableaux du maître doivent beaucoup au peintre dinantais Joachim Patinier. On verra plus loin que Patinier a été, parfois, l'imitateur servile, voire le copiste de l'auteur du *Baptême du Christ* et non son inspirateur, et que, par conséquent, s'il a pu, en quelques occasions impossibles à préciser, préparer le fond de tel ou tel de ses tableaux, il ne l'a fait qu'en humble auxiliaire. En fait, Gérard est de la famille des paysagistes issue des Van Eyck, qui s'est développée, en Hollande, avec Gérard de Saint-Jean et, dans les Pays-Bas du Sud, avec Rogier, Thierry Bouts, Van der Goes et Memling.

Peu de temps après l'achèvement du *Sisamnès*, le peintre a dû entreprendre et conduire à bonne fin la délicieuse *Adoration des Rois*, tour à tour attribuée, au Musée de Bruxelles, à Jean Van Eyck, à Mabuse et à Mostaert, et sur laquelle les critiques sont aujourd'hui d'accord. C'est une œuvre pleine de vie, de poésie et de grâce, naturelle d'action, riche de personnages et d'accessoires. L'exécution est infiniment précise, mais sans excès d'insistance et sans fatigue; la coloration s'équilibre de tons brillants et de tons bruns; la pureté du paysage mêle à tout cet enchantement légendaire son charme de lumière fleurissante. Ce beau tableau est le chef-d'œuvre d'un art qui mûrit en évoluant.

L'évolution s'accentue sensiblement dans le célèbre triptyque du Musée de Bruges : le *Baptême du Christ*. Ce retable a été demandé au maître par le Brugeois Jean des Trompes, du vivant de sa première femme Elisabeth van der Meersch, morte le 11 mars 1502. Elle y figure, en effet, au volet gauche, avec ses quatre filles et assistée de sainte Elisabeth de Hongrie, au regard de son mari et de son fils qui prient, au volet droit, sous les auspices de saint Jean l'Évangéliste. D'autre part, l'extérieur de ces volets nous présente, sous des arcades, d'un goût décidément inspiré de la Renaissance, la seconde femme du donateur, Madeleine



Phot. Bruckmann

GÉRARD DAVID _ LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES

Musée de Rouen

Librairie Armand Colin Paris

Cordier, et sa fille, accompagnées de sainte Madeleine, implorant la Vierge et l'Enfant Jésus. Or, comme Madeleine Cordier des Trompes a cessé de vivre au mois de juillet 1509, c'est nécessairement entre 1502 et 1509 que se place l'achèvement complet de l'œuvre votive.

Au milieu du panneau central, le Jourdain roule tout droit vers nous ses eaux claires, ridées par la brise et moirées, autour du Christ, de cercles tremblants. Le Christ reçoit sur son front l'eau baptismale que lui verse, du creux de sa main, le Précurseur, demeuré sur la berge. Un ange, pareil aux anges de Bouts dans son paradisiaque tableau de Lille, garde la robe du Sauveur. Tout le fond n'est qu'un grand paysage de prairie en fleurs, de forêt et de plaine onduleuse. Dans les espaces s'abritent deux épisodes caractéristiques : la prédication de saint Jean-Baptiste, et le passage de Jésus que des disciples, déjà, s'apprêtent à suivre. A travers les arbres s'ouvrent d'amples perspectives. Au plus haut du ciel, le Père Éternel bénit son fils. La couleur est peu chargée, mais belle et juste, fine et vibrante. L'étude du Rédempteur à l'état de nudité dénonce quelque gaucherie. Par contre, les visages, les figures pittoresques, les détails des portraits et des attributs témoignent d'une habileté rare et savoureuse, d'un sens de l'harmonie où les tons vifs n'interviennent qu'avec discrétion.

En même temps qu'il peignait le revers des volets du retable de Jean des Trompes, l'artiste travaillait à deux tableaux de haute importance : la *Vierge entourée de onze saintes* (*Virgo inter Virgines*), actuellement l'orgueil du Musée de Rouen, et le *Mariage mystique de sainte Catherine*, entré à la National Gallery de Londres. Une composition naïve et pure, d'un peintre inconnu, accrochée depuis 1489 au-dessus de l'autel de la Confrérie des Trois-Saintes, à Notre-Dame (aujourd'hui au Musée de Bruxelles, n° 545, *Cat. Wauters*), lui en avait, probablement, fourni les premiers concepts. Elle représente à la fois le Mariage de sainte Catherine, au doigt de laquelle l'Enfant Jésus glisse l'anneau nuptial, et une Assemblée de saintes, assises sur l'herbe aux pieds de la Vierge mère. Les brillants costumes dont elles sont revêtues assignent au tableau une origine flamande et, par-dessus tout, la tour de l'église Notre-Dame de Bruges, retracée dans le paysage du fond, nous le garantit brugeois. A l'endroit du style, des rapports y sont sensibles avec la manière du peintre colonais dit « le Maître de saint Séverin » ; mais la figure de Madeleine vient tout droit du répertoire de Rogier et plusieurs autres princesses de l'idéale cour s'affilient aux types de Memling. Il va de soi que Gérard s'est très librement inspiré de l'inégal et délicieux ouvrage dont il a tiré deux conceptions différentes.

Gérard terminait sa *Vierge entre les Vierges* précisément en 1509, en faisait don aux Carmélites de Notre-Dame de Sion, à Bruges, pour leur église, où on la vit jusqu'à la fermeture du couvent, en 1783.

Contrairement au dispositif de l'œuvre inspiratrice, l'assemblée n'est point groupée dans un paysage. Le peintre a préféré, par exception, resserrer sa composition en un espace indéterminé, entièrement rempli par les figures, sans aucun fond perceptible, à ceci près que le carrelage du premier plan indique une salle. Ensuite, la variété des attitudes, le caractère d'intime réalité de quelques-unes des saintes et les divergences de leurs regards nous donnent, d'ores et déjà, le pressentiment des portraits hollandais *en groupes*, tels que les tableaux de corporations. La couleur est limpide, opulente, personnelle. Elle centre son harmonie sur le bleu foncé et le vert sombre des vêtements de la Vierge, soulignés de la laque rouge du tapis, sous ses pieds. Des deux côtés dominent des tons de velours verts, en lutte avec les brocarts à fond d'incarnat ou de carmin, et cantonnés de colorations plus rompues et moins fortes. Pour les figures, il en est de poétiquement idéalisées ; d'autres gardent leurs signes de personnalité très francs; mais pour toutes assurément, la nature a été consultée. Même (chose singulière) la femme qui a posé pour la Vierge a prêté ses traits à trois ou quatre saintes. Au total, ce chef-d'œuvre est comme le lien entre le passé et l'avenir. Il est voisin, mais séparé des créations de Memling et commande du même coup l'admiration et la réflexion.

De profondes et frappantes affinités unissent à l'*Assemblée des Vierges* de Rouen, le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Londres. Ils sont, à n'en pouvoir douter, issus de la même source. Leur date commune se déduit, en dehors des considérations matérielles, d'un fait donné pour certain. Le donateur, agenouillé au premier plan, serait le chanoine Richard de Wish van der Cappell, mort en 1511. Comme le portrait, étudié d'après le vif, est peint sur le panneau même, faisant partie intégrante du tableau, le retable devait être au moins très avancé au moment de la mort du modèle. Les détails techniques ne démentent point ces conclusions. La période où l'auteur a produit de pareilles œuvres a été, pour son talent, la période d'apogée.

De l'an 1509 à la mort du peintre, en 1523, les archives n'ont livré aucune pièce relative à ses travaux. Nos bases chronologiques deviennent hasardeuses. On peut, néanmoins, mettre au compte des dix ou douze dernières années son triptyque de la *Vierge à l'Enfant, entre saint Jérôme et saint Benoît*, du Palais communal de Gênes, où la Madone rappelle de si près celle du retable de Jean des Trompes ; — le *Chanoine Salviati, agenouillé dans un paysage, sous la protection de trois saints*, de la Galerie nationale anglaise ; — l'*Annonciation, dans la chambre de la Vierge*, volets d'un triptyque au centre perdu, du Musée de Sigmaringen ; — *Saint Michel vainqueur des anges rebelles*, accosté, sur les volets, des figures de saint Jérôme, de saint Antoine de Padoue, de saint Sébastien et de sainte

Juliette avec l'enfant saint Cyr, du Musée impérial de Vienne ; — le *Repos en Égypte*, de l'ancienne collection parisienne Rodolphe Kann, longtemps concédé à Patinier; — enfin la *Sainte Famille* de la collection Martin Le Roy, de Paris, sur le thème de l'Enfant Jésus enlaçant, du bras droit, le cou de sa mère, et notablement influencée de Quentin Matsys. M. Hulin, le sagace critique gantois, a émis, à propos de ce dernier tableau, une acceptable conjecture. Il siérait d'y voir l'échantillon le plus tranché de la manière finale de l'auteur, fondue, claire et lisse.

D'autres œuvres, d'un incontestable mérite, suscitent de plus embarrassantes questions. Ainsi, au Musée du Louvre, les belles *Noces de Cana*, provenant de la Confrérie brugeoise du Saint-Sang, se réclament du goût et du style de Gérard David, mais laissent discerner des traits qui ne lui appartiennent point et montrent les initiales d'Adriaen Isenbrant, grand imitateur du maître, fixé à Bruges depuis 1510. De même, à la National Gallery, une *Adoration des Mages* est signée des deux lettres A. W., signature possible d'Arend Winne, reçu franc-maître, à Gand, en 1511.

Au Musée de New-York, un *Mariage mystique de sainte Catherine* tient du *Mariage mystique* de Londres et de la *Virgo inter Virgines* de Rouen et s'amplifie d'un paysage bleuâtre du genre des fonds rustiques de Patinier et des peintres mosans. A l'église Notre-Dame de Bruges, une *Transfiguration* procède très directement de Gérard David, sauf en la facture, plus inégale, et en la couleur, plus crue et plus italianisée. Durant les années de déclin du maître, de nombreux disciples ont peint, d'après ses esquisses ou ses tableaux et sous ses auspices, des tableaux à qualifier seulement d'*ouvrages de son atelier*.

La *Sainte Famille* de M. Martin Le Roy nous a appris que Gérard, en faisant une halte à Anvers en 1515, n'y a pas été insensible aux leçons de Quentin Matsys. Nous ne serons donc pas étonnés de voir, en plusieurs de ses tenants, l'influence du maître anversois se mêler à son action propre. En fait, avant même la mort de Gérard, c'est fini du grand rôle esthétique de Bruges.

Une face du talent du maître nous reste mal connue. Sans avoir été membre de la gilde des enlumineurs, sa renommée de peintre s'est doublée d'un renom de miniaturiste, mais nous ne savons ni quand, ni pour qui, ni dans quelles conditions, ni sur quels manuscrits il a fait des enluminures. Des critiques, sur la foi d'un texte ambigu, lui prêtaient, naguère encore, une part des illustrations du fameux *Bréviaire Grimani*, de Venise : leur supposition ne se soutient plus. Le splendide ouvrage de la Bibliothèque de Saint-Marc a bien plus, en ce qui concerne ses grandes pages, le caractère d'un recueil de pièces, reproduisant, avec plus ou moins de liberté, sur des feuilles éparses, rassemblées après coup, des compositions d'auteurs différents particulièrement admirées par un ama-

teur, que d'un livre à figures organiquement conçu suivant un dessein d'ensemble. Une seule scène semble se rapporter à un modèle de Gérard. C'est une assemblée de Vierges où se retrouvent des échos de la peinture de Rouen. Peut-être l'artiste avait-il, incidemment, traité son thème en miniature. Mais nous ne percevons rien, ici, d'un original. Tout y est d'une imitation, sinon d'une copie. M. de Mély a cru même découvrir la signature d'un enlumineur ignoré, le peintre Horvieu.

Avec plus de vraisemblance, les Brugeois font honneur à Gérard de deux petits vélins de leur Musée communal, la *Prédication de saint Jean* et le *Baptême du Christ*, sortis de l'abbaye des Dunes.

On imagine volontiers le bon peintre miniaturant à ses heures sur le vélin et associant à ses travaux son élève naturelle, sa femme Cornélie Cnoop. Que si le miniatural triptyque de la *Vierge dans un paysage, entre sainte Barbe et sainte Catherine*, fut bien peint par Gérard et Cornélie pour un abbé des Dunes, dont deux angelots portent les armoiries aux pieds de sainte Catherine, et si le château dressé au fond est bien, comme on le croit, celui d'Oorscamps, appartenant à Louis de Gruuthuuse, le grand amateur de livres historiés, on se prend à penser que les librairies de l'abbaye célèbre et de l'opulent collectionneur de manuscrits contenaient plus d'une œuvre de nos époux. Mais que sont-elles devenues?

Le 13 août 1523, le bonhomme rendait son dernier souffle en son logis du quartier Notre-Dame. On l'enterra dans cette église, près de la porte de la tour. C'était le temps où les séductions italiennes commençaient à déborder les peintres. Le mouvement nouveau avait déjà, et surtout allait avoir pour centre principal la puissante cité d'Anvers. Là, le glorieux Quentin Matsys achevait sa carrière. Le négoce, délaissant Bruges, faisait de plus en plus de la grande ville d'Escaut le rendez-vous des étrangers. Il y avait afflux d'idées non moins que de marchandises. Toutes les tendances, toutes les influences y aboutissaient et s'y transformaient, et Gérard y comptait des amis. Lui mort, néanmoins, sa mémoire fut bientôt submergée, même à Bruges.

Contemporains et successeurs de Gérard David a Bruges, jusqu'au triomphe de la Renaissance. — Le cadre de cet ouvrage ne nous permet point de nous étendre sur la vie et l'œuvre des maîtres de second plan par qui se complètent, se propagent et, aussi, s'altèrent les traditions des maîtres initiateurs et qui préparent des évolutions nouvelles. Nous devons, cependant, faire connaître sommairement des artistes remarquables, doués parfois d'un don original et dont les tendances nous aident à comprendre les transformations en voie de s'accomplir. Dès le temps de Gérard David, une influence grandissante de l'art italien, sous sa forme lombarde, a été constatée. Vers 1515, cette influence s'est fort accentuée et l'on a vu

qu'Anvers en est devenu le foyer principal. Cependant, l'esprit brugeois, tout en s'accointant à l'esprit anversois, représenté surtout par Quentin Matsys, reste longtemps, et à maints égards, fidèle à lui-même. Les courtes notes suivantes sur les plus marquants des peintres ayant travaillé à Bruges durant cette période de transition, du temps de Gérard à l'avè-



Phot. Bruckmann.

FIG. 159. — La Vierge des Sept Douleurs, attribuée à Adriaen Isenbrant.
(Église Notre-Dame, à Bruges.)

nement de Pierre Pourbus le Vieux, montreront la série des essais et des acheminements typiques.

ADRIAEN ISENBRANT (*vers* 1485, † 1551). — Ni le lieu, ni la date de la naissance de cet artiste ne nous sont révélés. Sanderus, dans sa *Flandria illustrata*, nous en parle comme d'un excellent peintre brugeois (c'est-à-dire faisant carrière à Bruges), *disciple* de Gérard David, habile à rendre les *corps nus* et les *portraits*. Sa présence à Bruges est attestée en 1510, où il est inscrit sur le registre de la gilde de Saint-Luc à titre d'étranger, déjà hors d'apprentissage, ayant acquis la maîtrise ailleurs. Il a pris rapidement position, car en 1516-1517 on le voit, pour la première fois,

« *vinder* » de sa corporation. Il le sera pour la huitième fois en 1545. A sa mort, l'obituaire de la confrérie le qualifie de « *meester* », honneur très rare. L'identification d'Isenbrant et de l'auteur du très beau diptyque de la *Vierge des Sept Douleurs*, dont le panneau de « sujet » est à Notre-Dame de Bruges, et le panneau des « donateurs » au Musée de Bruxelles, est présentement admise. Par voie de rapprochement critique, on est parvenu à dégager tout un ensemble d'ouvrages évidemment de la même main : un petit panneau de *Saint André, saint Michel et saint François au Calvaire* (ancienne collection Sedelmeyer, à Paris), considéré comme une production de la jeunesse du peintre, sous une forte dépendance de Gérard; — une *Vierge entre les Vierges*, dans un paysage (collection Arco-Valley, à Munich), inspirée du tableau de la gilde des Trois-Saintes qui a, comme on l'a vu, suggéré à Gérard lui-même deux de ses chefs-d'œuvre; — la grande *Adoration des Mages* de la cathédrale de Lubeck, complétée par deux belles figures nues d'Adam et d'Ève, et datée de 1518; — la *Présentation du Christ*, avec le portrait d'une jeune religieuse Augustine et deux volets à portraits (cathédrale Saint-Sauveur de Bruges), triptyque peint, semble-t-il, entre 1521 et 1526, pour Philippine de Gros, en souvenir de sa prise de voile et en mémoire de ses grands-parents; — la *Vierge des Sept Douleurs* de l'église Notre-Dame, œuvre type et base de tout raisonnement, exécutée, suivant toute vraisemblance, entre 1528 et 1535, à la demande de Barbe de la Maire, veuve de Georges Van de Velde, bourgmestre et prévôt de la confrérie du Saint-Sang; — une *Apparition de la Vierge a saint Ildephonse* et une *Madone caressée par l'Enfant Jésus*, pareillement notables pour la suavité du modelé (collection de lord Northbrook, à Londres); — la *Madeleine lisant au désert* (ancienne collection de Somzée, à Bruxelles); — *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus*, auto-portrait probable de l'artiste, etc., etc..

L'individualité qui ressort de ce groupement de peintures est celle d'un admirateur de Gérard David, incliné peu à peu vers les Anversois et, par moments, préoccupé des Italiens. Peintre d'imagination moyenne, il vaut surtout par la souplesse et la finesse de son travail, et par une brillante habileté de coloriste à jouer des glacis en transparence, — procédé dont Rubens tirera, un jour, quelques-uns de ses effets les plus merveilleux. Bon portraitiste, il a la virtuosité des vieux Néerlandais à interpréter les brocarts et les joailleries, qu'il prodigue, d'ailleurs, bien plus à ses « donateurs » qu'aux personnages de ses compositions idéales. Les trônes, les motifs architectoniques dont il enrichit ses tableaux attestent déjà un style d'importation. S'il ne perd pas le goût de Gérard David pour les sites naturels, en ses paysages de fond, il lui arrive d'y substituer des rochers fantastiques à la mode de Patinier.

LE MAITRE DE LA CONFRÉRIE DU SAINT-SANG (1er *tiers du* XVIe *siècle*). —

Le voile qui recouvre le nom de ce Brugeois n'a pu être, jusqu'ici, soulevé. Autour de son œuvre type, la *Déposition de croix* de la gilde du Saint-Sang, la critique a rangé plusieurs ouvrages, évidemment de la même main, et qui ouvrent des jours curieux sur sa personnalité. Il a dû fleurir après 1510. Son plus ancien tableau déterminé est le triptyque de l'église Saint-Jacques, de Bruges : la *Deipara Virgo* ou la *Vierge annoncée par les Prophètes et les Sibylles*. Le peintre est, à n'en pas douter, sous l'influence des tapissiers pour lesquels il a probablement composé plus d'un carton. Sa *Déposition de croix* du Saint-Sang semble avoir été offerte à la gilde, en 1519, par Jean Van der Straeten. Elle relève, d'une façon générale, de l'école de Gérard David, à tel point qu'en 1902 les Brugeois la disaient encore de ce grand artiste ; mais ni les types des figures, ni l'expression cherchée, ni la facture, ni la couleur ne permettent d'accepter cette assertion. D'ailleurs, à côté de l'ascendant de Gérard, celui de Quentin Matsys y est fortement marqué. Dès lors, l'artiste se rapproche des Anversois en vogue. Sa *Lucrèce*, du Musée de Budapest, dont il existe plusieurs répliques ou variantes, le proclame absolument conquis à Matsys, tandis que sa *Sainte Famille entre sainte Catherine et sainte Barbe*, triptyque de la collection Weber de Hambourg, le fait voir dominé par le Maître de la Mort de Marie, autrement dit Josse Van Clève. Le Maître du Saint-Sang est inégal de dessin et de touche ; mais il est un des ouvriers de l'évolution qui commence. Peut-être s'est-il fixé, sur le tard, à Anvers, où ses traces ont chance d'être rencontrées quelque jour.

LE MAITRE DE LA « DEIPARA VIRGO » DU MUSÉE D'ANVERS — probablement AMBROISE BENSON († *av.* 1550). — Au peintre précédent s'apparente un autre artiste de Bruges, comme lui de l'entourage de Gérard David. Sa *Vierge annoncée par les Prophètes et les Sibylles* ou *Deipara Virgo* du Musée d'Anvers, avec sa Madone aux rayons et le luxe de banderoles de ses figures, dérive de l'œuvre du Maître du Saint-Sang. Le monogramme AB, dont il la signe, ne peut, selon la remarque de M. Hulin, s'appliquer, à Bruges, à nul autre qu'Ambroise Benson. Ce Benson, de naissance lombarde, s'installe dans la ville de Gérard David en 1519, et s'y fait recevoir franc-maître le 21 août de la même année. Nous le voyons « *vinder* » de la corporation de Saint-Luc en 1521, 1539 et 1545, gouverneur en 1540, doyen en 1537 et 1543. C'est assez dire son crédit parmi ses confrères. D'autre part, la gilde anversoise l'a compté parmi ses membres, puisque son fils, Jan Benson, y est admis en 1547 à titre de « fils de maître ». Ambroise vivait encore à la date du 6 août 1547, mais un document du 4 août 1550 qualifie sa femme de veuve. Le groupe de ses peintures actuellement constitué comprend, au Musée d'Anvers, la *Deipara Virgo*, et une répétition, en forme de portrait, d'une des Sibylles

de ce tableau, donnée, par méprise, pour l'effigie de Jacqueline de Bavière; — dans la collection Hainauer, de Berlin, une autre *Sibylle* de caractère identique; — au Musée du Prado, de Madrid, la *Vie de sainte Anne*, polyptyque à cinq feuilles, provenant d'un ancien couvent de Dominicains de Ségovie; — chez le comte de Valencia de Don Juan, un tri-



Phot. Bruckmann.

Fig. 160. — Albert Cornelis : Couronnement de la Vierge.
(Église Saint-Jacques, à Bruges.)

ptyque, retrouvé à Avila et signé du monogramme AB; — enfin, au Musée germanique de Nuremberg, une *Sainte Famille*, pareillement monogrammée et datée de 1527. M. Max J. Friedländer y ajoute une série de portraits sur lesquels nous ne pouvons nous étendre. La peinture de Benson est sous la triple influence de Gérard David, du Maître du Saint-Sang et des Lombards.

ALBERT CORNELIS († 1532). — Ce maître, qui vécut et mourut à Bruges, et dont le mérite paraît avoir été grand, exécuta, de 1517 à 1522, pour la

corporation des tondeurs et des foulons, ou gilde de Saint-Thomas, un triptyque du *Couronnement de la Vierge*, dont la partie centrale se conserve, à Bruges, en l'église Saint-Jacques. Ce beau tableau nous montre en Albert Cornelis un artiste dévoué aux traditions qui, malgré lui, évoluent en son œuvre même. Au moment de la livraison du triptyque, un grand procès s'engagea. Les confrères de Saint-Thomas prétendirent que Cornelis avait manqué à ses obligations en employant des collaborateurs. Il ressort de ce débat, dont le dossier n'a pas entièrement péri, que tout artiste ayant accepté une commande devait établir personnellement la composition et en peindre de sa main les nus et les éléments essentiels, mais qu'il pouvait se faire aider pour le reste. Cornelis avait procédé d'après un programme latin, traduit en flamand par les soins de la confrérie.

JEAN PRÉVOST ou *PROVOST* († 1529). — Originaire de Mons, en Hainaut, on conjecture qu'il a fait son apprentissage à Valenciennes chez Simon Marmion, dont il a épousé la veuve, Jeanne de Quaroube, antérieurement au mois de septembre 1491. Il peignit à Mons, en ses années de jeunesse, un tableau du *Jugement dernier*, pour l'hôtel de ville. Peut-être aussi fit-il, pour le même édifice, une bannière peinte sur toile « *démonstrant comment l'empereur Cambise fist un officier soubz luy, pour ses démérittes, escorchier vif* ». En 1493, il est franc-maître à Anvers, et il achète, le 10 février 1494, le droit de bourgeoisie à Bruges, où il fait carrière. Aucun des honneurs corporatifs ne lui a manqué. Albert Dürer, visitant les Pays-Bas en 1521, a rencontré Prévost à Anvers. Il le rejoint à Bruges, y loge dans sa maison du 7 au 9 avril, y est fêté d'un grand banquet et dessine par reconnaissance le portrait de son hôte avant de partir. En 1525, l'Échevinage commande au peintre un *Jugement dernier*, à placer au-dessus de la cheminée de la salle de séances. Prévost meurt au mois de janvier 1529, ayant été marié trois fois. Il repose, ainsi que sa troisième femme, dans l'église de Saint-Gilles.

Le *Jugement dernier* de 1525, au Musée de Bruges, authentiqué par Weale, est la base de la reconstitution de son œuvre. Le dessin laisse à désirer de la souplesse, et la couleur une harmonie plus fondue; mais ce qui frappe par-dessus tout, c'est le caractère de l'invention diabolique, des parties de décor en clair-obscur et des rougeoiements d'incendie. Une influence étrangère à l'art brugeois se trahit en cette œuvre mêlée de détails bizarres : l'influence évidente de Jérôme Bosch, de Bois-le-Duc. En ceci encore nous nous rapprochons de l'école d'Anvers.

Grâce à la méthode comparative, on a pu restituer à Prévost deux autres *Jugements derniers* (collections Ruffo de Bonneval, à Bruxelles, et Weber, à Hambourg); — une *Vierge à l'Enfant*, inspirée du vieux Rogier et faussement datée de 1488 par une inscription italienne, mais, en tout

cas, très ancienne dans la production de Prévost (Musée de Strasbourg); — un buste du Christ, couronné d'épines, la croix sur l'épaule (Musée des hospices civils de Bruges); — une *Deipara Virgo*, accointée à celles du Maître du Saint-Sang, exécutée en 1524 pour la cathédrale Saint-Donatien (Musée de Saint-Pétersbourg); — un petit *Martyre de sainte Catherine* (Musée d'Anvers) et deux volets détachés d'un triptyque et leurs revers, sciés à mi-bois (Musée de Bruges). On voit sur ces volets un *Donateur* et une *Donatrice*, accompagnés de saint Jean l'Aumônier et de sainte



Fig. 161. — Jean Prévost : La Mort et le Vieillard.
(Musée municipal de Bruges.)

Godelive et, dans le fond, le déchargement d'un vaisseau de blé et des scènes de charité de sainte Godelive. Les revers montrent une allégorie singulière et non expliquée. Un vieillard, en manteau rouge, derrière lequel se tient un jeune homme, est assis auprès d'une table chargée de papiers et d'un sac d'argent. La main droite sur un registre, de la gauche il tend à la Mort un engagement écrit. La Mort lui compte une somme convenue, non sans lui souligner avec insistance, de son doigt de squelette, certaines clauses du pacte. Les intérieurs de boutiques de changeurs, et autres thèmes analogues, dont Pierre Christus avait, autrefois, donné le premier modèle, commençaient à se mettre à la mode, autour de Quentin Matsys, en se marquant volontiers d'intentions satiriques. Cette allégorie mystérieuse s'affilie à ce genre, mais elle est d'un esprit tout

différent et d'une exécution déjà s'éloignant des habitudes des Primitifs.

Jean Prévost a joui, à Bruges, durant le premier tiers du XVI[e] siècle, d'une réputation bien établie et y a exercé un durable ascendant. Longtemps après sa mort, son *Jugement dernier* de la salle des Échevins y était l'objet de deux imitations appropriées au goût de l'époque, toutes deux actuellement réunies à l'original, au Musée de la ville. En 1551, Pierre Pourbus faisait, sur la demande du Magistrat, la première de ces répliques libres; en 1578, Jacques Van den Coornhuuse, de Furnes, dotait de la seconde l'église Saint-Donatien.

JAN VAN EECKELE (*Van Eeck*, *Van der Eeck*, *Van der Heke*, ou *Vereycke*, surnommé *Klein Hansken* ou *Petit Jean*, † 1561). — Un peintre travaillant à Bruges dans le second tiers du XVI[e] siècle a signé quelques-uns de ses tableaux des trois lettres entrelacées J. V. E. Quel peut-il être, sinon ce Jan Van Eeckele, ou Van der Heke, admis, en septembre 1534, à la gilde de Saint-Luc et Saint-Éloi de Bruges, comme étranger, déjà pourvu ailleurs de la maîtrise? Carel Van Mander le dit assez bon portraitiste et habile à peindre, d'après nature, des paysages qu'il anime de moyennes figures de la Vierge. Nous pouvons nous faire une idée de sa manière au Musée de Tournai, devant son tableau de *Saint Bernard*. — A l'église Saint-Sauveur, de Bruges, une *Mater dolorosa*, également marquée de son monogramme, est si directement impressionnée de Quentin Matsys, qu'on peut la considérer comme une copie d'après ce maître. Peut-être convient-il de lui attribuer une petite *Vierge à l'Enfant couronnée par deux anges*, portée au nom de Jean Van Eyck par une évidente confusion, à la galerie du duc d'Anhalt, à Wœrlitz, et un triptyque de la *Vierge, assise sur un tertre, présentant à l'Enfant une grappe de raisins*, peint vers 1540 et conservé au Musée de Bruxelles. Jan Van Eeckele est, en somme, un peintre manifestement incliné vers le genre épisodique des Anversois. (Voir H. de Loo, *Cat. de l'Exposition de Bruges*, 1902.)

LANCELOT BLONDEEL (1496-1561). — Pas plus que les artistes précédents, Blondeel n'est brugeois de naissance, et plus qu'eux il s'éloigne de l'esprit originel. Il est issu de Poperinghe. D'abord maçon (ou architecte), il s'est promptement adonné à la peinture, mais, en souvenir de son premier métier, son monogramme de peintre se complétera d'une petite truelle de bâtisseur. Le 25 juillet 1519, il est inscrit sur la liste des maîtres, à la gilde de Saint-Luc de Bruges. Toute sa vie Blondeel composera des patrons pour les tapissiers, les verriers, les orfèvres, les sculpteurs. L'invention de la célèbre cheminée sculptée du Franc de Bruges paraît lui être due tout entière. Rien n'arrête sa facilité débordante et son amour des nouveautés que ne règle, malheureusement, ni un goût très pur, ni une très sûre science. Sa peinture a cette particularité

d'encadrer des personnages, souvent maniérés, de capricieux dispositifs architectoniques et d'ornements sans nombre, feuillages, palmes, guirlandes, arabesques, mascarons, têtes de béliers et génies à l'italienne, le tout tracé au vernis brun sur fond d'or. Pour ces encadrements d'un style Renaissance surchargé à plaisir, il a recours aux documents répandus par les italianistes, par exemple, au *Traité d'architecture* de Pierre Coecke, imprimé en 1539. On peut se faire une idée de son art au Musée de Bruges, où se conservent son *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus*, et sa *Légende de saint Georges*. Les églises brugeoises de Saint-Jacques et de Saint-Sauveur gardent, l'une sa *Légende de saint Cosme et saint Damien*, datée de 1523, où plusieurs figures sont manifestement empruntées à des compositions de Raphaël, connues de l'auteur par des dessins ou des estampes, l'autre la *Vierge avec saint Luc et saint Éloi*, datée de 1545; enfin, le Musée de Bruxelles possède son *Saint Pierre*, dont l'inscription, à demi effacée, laisse deviner la date de 1550.

L'art est entré, à Bruges, comme partout aux Pays-Bas, dans une période trouble. On a rompu avec ce qu'on nomme, vaille que vaille, le *gothicisme*; on a goûté aux douceurs lombardes; on s'achemine vers le froid et compassé *romanisme*. L'ultime transition se définit dans l'œuvre des Pourbus, qui ne se livrent pas sans réserve au goût transalpin, et dans l'œuvre des Claeis, dont le style gardera toujours un fond d'archaïsme assez singulier. Quiconque prendra la peine de comparer, au Musée de Bruges, le *Jugement dernier* peint en 1551 par Pierre Pourbus, le Hollandais de Gouda, brugeois depuis 1540 et gendre de Blondeel, et le *Jugement dernier* de Jean Prévost, dont il n'est qu'une copie ajustée à la mode du jour; quiconque analysera soigneusement, à l'église Notre-Dame, la *Cène*, signée par le même Pourbus le Vieux en 1552 et où les nouvelles façons de voir commencent si nettement à dominer les anciennes; quiconque, par surcroît, donnera l'attention qu'il faut au tableau du *Banquet en l'honneur de l'entrée en fonctions de l'échevin Jan Van Schietere et du trésorier Philippe Van Belle* en 1574, et à l'*Allégorie du dieu Mars, entouré des Beaux Arts, foulant aux pieds l'Ignorance*, dans une prairie limitée par une vue de Bruges, datée de 1605, de la main d'Antoine Claeis, et aussi à l'*Allégorie de la Convention de Tournai*, en 1584, de Pierre Claeis le Jeune, aura l'exacte notion de ce qui s'accomplit. Il est vrai que le sens naturaliste le plus précis survit avec gravité dans les portraits et que, çà et là, s'annonce une rénovation future du génie néerlandais populaire et de belle humeur. Mais la vieille et sublime école brugeoise est bien morte — et morte de la même mort que la ville des Ducs désormais supplantée par Anvers. Ce n'est pas, au surplus, dans le présent chapitre de cette *Histoire de l'Art* qu'il convient d'envisager la réac-

tion qui va se produire à Bruges et dont nous avons signalé les premiers signes. Il nous reste à reprendre notre étude dans les autres milieux esthétiques du *Niederland*.

LES ATELIERS DES PAYS-BAS DU NORD DU XVe SIÈCLE A LA RENAISSANCE

Au sortir du milieu brugeois, il paraîtrait logique de nous attacher à l'École anversoise, maintenant prépondérante, et à Quentin Matsys, son premier chef éclatant. Toutefois, des influences parties des Pays-Bas du Nord se propagent au bord de l'Escaut et gagnent de proche en proche, dont il nous serait difficile de comprendre l'originalité si nous n'avions le soin de les étudier, d'abord, en leur point de départ. C'est pourquoi nous croyons devoir nous occuper tout de suite des ateliers septentrionaux : à savoir, ceux de Jérôme Bosch, à Bois-le-Duc ; — de Cornelis Engelbrechtsen et de Lucas de Leyde, à Leyde ; — de Jacob Cornelisz van Oostsanen, à Amsterdam ; — de Jean Mostaert, à Harlem ; de Jean Gossart, à Middelburg, et de Jan Van Scorel, à Utrecht.

Atelier de Bois-le-Duc : Jérôme Van Aken, dit *Jérôme Bosch* (*né entre* 1450 *et* 1460, † 1516). — La famille de ce maître, éminent et personnel jusque dans l'excentricité, venait d'Aix-la-Chapelle — d'où son nom de *Van Aken* ou *d'Aix*. Il dut naître à Bois-le-Duc, car il n'eut pas à y acquérir le droit de bourgeoisie. Très probablement, il y reçut son instruction complète et il ne s'en éloigna guère. Comme il y était né, il y mourut. La signature de ses ouvrages est faite du nom de sa ville natale (*Bosch*) ajouté à son propre nom de baptême (*Hieronymus*). Dès l'année 1493, il dessinait des vitraux pour la chapelle de la Confrérie de la Croix, à l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc. En 1504, il peignait, pour Philippe le Beau, un *Jugement dernier* — et ce n'était pas sans doute son coup d'essai en ce genre. Sa production fut considérable, gravée de bonne heure et très imitée. Si l'on en croit l'ancienne inscription du Livre d'Heures de Philippe de Clèves, manuscrit de la bibliothèque du duc d'Arenberg, à Bruxelles : « *Hieronymi Boscii propria manus...* », Bosch aurait fait des travaux d'enlumineur. Au palais royal de Madrid, des tapisseries du *Jugement dernier* et de divers épisodes de la *Vie de saint Antoine* sont données comme tissées d'après des patrons de lui. Les gravures qu'on lui attribue sont douteuses.

Carel Van Mander nous donne quelque idée des tableaux qu'il a pu

voir de l'artiste, et rien n'est plus instructif, toutes ses œuvres en détrempe ayant péri. C'est une *Fuite en Egypte*, où Joseph demande son chemin à un paysan. « Au fond est un rocher de forme fantastique, disposé comme une hôtellerie, avec de curieux épisodes tels que le jeu d'un ours qu'on fait danser pour de l'argent. » — C'est un *Enfer* où l'on voit « les monstres les plus étranges » et où il faut admirer « l'art du peintre à rendre la flamme et la fumée ». — C'est encore un *Portement de la croix* en lequel Bosch a tenu son style plus *sérieux* qu'à l'ordinaire; la *Tentation de saint Antoine* chez Marguerite d'Autriche, le *Crucifiement*, les *Chirurgiens extrayant du cerveau d'un patient la pierre de folie*, possédés, à la fin du XVIe siècle, par l'archiduc Ernest, etc..., etc. Son répertoire se décompose en quatre classes de sujets : 1° les sujets religieux à personnages à mi-corps ou en pied, de grandeur moyenne ou de petites proportions, et où s'opposent des visées très nobles et des éléments populaires et communs; — 2° les sujets diaboliques ou fantastiques; — 3° les sujets allégoriques ou moralités; — 4° les sujets anecdotiques ou scènes de mœurs. Et ce qui prime tout, en définitive, dans ces peintures, c'est une violente affirmation de l'esprit du peuple de Néerlande.



Phot. Anderson.

FIG. 162. — Jérôme Bosch : Ecce Homo. (Escurial.)

Ses pages conservées se rangent toutes sous ces quatre rubriques. Les plus nombreuses sont en Espagne à cause de l'admiration qu'eurent successivement don Felipe de Guevara, fils du garde des tapisseries de Marguerite d'Autriche, pour le talent du maître, et le sombre roi Philippe II pour ses tableaux visionnaires. Mais il sied d'en dégager l'impression en raccourci, cycle par cycle.

I. *Sujets religieux*. — Quand on a vu, à l'Escurial, le tableau de forme circulaire de l'*Ecce Homo*, on n'oublie plus cette image de l'Homme de douleur, à demi nu sous son royal manteau de dérision, entouré de cinq

types d'humanité courante diversement significatifs : un juge impassible, un bourgeois ébouriffé, un gros citadin au large feutre relevé, un rustre éclatant de rire, un soudard vomissant l'injure à l'Innocent condamné. Non moins saisissante est la *Marche au Calvaire*. A Berlin, dans un *Ecce Homo* aux petites figures en pied, de la collection von Kaufmann, et très différent de celui du roi d'Espagne, un Pilate, d'une indicible hypocrisie, présente le Sauveur du haut d'une estrade, à une foule odieusement



Phot. Anderson.

Fig. 165. — Jérôme Bosch : Adoration des Mages.
(Musée du Prado, Madrid.)

impitoyable, composée des personnages ordinaires et si reconnaissables du peintre. Au Musée de Gand, une seconde *Marche au Calvaire* entasse de sinistres figures autour du Christ martyr. Quelques-unes des figures ne sont peintes qu'en grisaille, soit que l'exécution n'ait pas été terminée, soit que les glacis aient disparu. Certains morceaux se prévalent, par contre, de tons raffinés. Ce tableau, de même que le précédent, nous montre, d'ailleurs, le rattachement d'une notable partie de l'œuvre de Bosch aux spectacles des *Mystères*, traduits d'une verve d'autant plus outrancière et fantasque que le maître avance davantage en sa vie.

Jusque dans un sujet aussi poétique et solennel que l'*Adoration des Mages*, s'accuse l'humoristique observation de l'artiste et, pareillement,

son sens du paysage pittoresque et panoramique. Au fond s'élargit une plaine sillonnée de cavalcades, fermée par des montagnes, avec une ville imposante pleine de monuments. Le spectacle rustique déborde sur les deux volets, où prient le *Donateur* et la *Donatrice*, sous les auspices de leurs patrons. Aucune composition de Bosch n'est plus pondérée, ni mieux peinte, ni plus originalement digne de son objet. Son goût pour les sites et les effets d'étrangeté n'ira s'exaspérant qu'à la longue. — En l'église d'Anderlecht, M. Hulin a, le premier, signalé une *Adoration des Rois* tout autre, de la main de Hieronymus. Elle est fort belle, quoique, partiellement, très repeinte. — Le Musée de Vienne expose encore, du maître de Bois-le-Duc, une scène légendaire, le *Martyre de sainte Julie*, crucifiée en vêtements de princesse, devant une assemblée dont plusieurs des personnages caractéristiques nous sont familiers.

II. *Sujets diaboliques ou fantastiques.* — La seconde catégorie des tableaux de Bosch comprend ses fantasmagories religieuses, généralement appelées « diableries ». On sait, par Van Mander et par les vers latins joints par Lampsonius au portrait gravé du peintre, que les amateurs du temps de l'humaniste considéraient surtout Hieronymus comme l'évocateur des *lémures* et des *spectres volants de l'Érèbe*, des *demeures du Tartare* et des *profondeurs de l'Averne*.

Bosch a peint, probablement plusieurs fois, le *Jugement dernier*, la *Chute des Anges rebelles*, la *Descente du Christ aux limbes*, les *Péchés capitaux*, la *Tentation de saint Antoine*; presque toutes ces œuvres ont eu des répliques, des copies et des imitations, et plus d'une a tenté le burin des graveurs, spécialement dans l'officine anversoise de Jérôme Cock. Les informations ne nous font donc pas défaut, bien que l'intervention des copistes soit une grande cause de trouble pour l'étude et la connaissance précise de ce cycle de productions du maître. On voit, au Musée de Vienne, un triptyque du *Jugement dernier*, longtemps mis sous son nom et regardé par des érudits comme une réplique de la peinture exécutée en 1504 pour Philippe le Beau. La découverte d'un caractère gothique, pris d'abord pour la lettre M, fit penser à un monogramme de Jean Mandyn, à qui l'on crut devoir donner le triptyque. Depuis, on a constaté que l'œuvre ne répond pas à la facture de l'unique tableau connu et signé de Mandyn, à la galerie Corsini, de Florence; que la fameuse lettre M est un B renversé et qu'elle se rencontre, communément tracée, comme elle l'est ici, sur une lame de couteau, en d'autres compositions réputées de Bosch. Nous avons là, pour le moins, de magnifiques répétitions d'inventions de Hieronymus et des manifestations de son style, certifiées par l'estampe publiée par Jérôme Cock, d'après un triptyque de Bosch (*Jugement dernier et ses volets*). La *Descente du Christ aux limbes*, indiquée par Van Mander, nous apparaît peut-être en original à Hampton-

Court et en réplique au Musée de Prague. A l'Escurial sont exposés les *Sept Péchés capitaux*, c'est-à-dire la célèbre *Mesa* de Philippe II, formellement déclarée authentique par le texte de Guevara; le triptyque du *Chariot de foin*, entre l'évocation du Paradis terrestre, si vite perdu par nos premiers parents, avec celle de la Chute des mauvais anges, premier châtiment et première expansion du mal en ce monde, et l'évocation de



Phot. Hanfstängl.

Fig. 164. — Tentation de saint Antoine, attribuée à Jérôme Bosch.
(Musée impérial de Vienne.)

l'Enfer; puis, la légendaire *Tentation de saint Antoine*, rattachée à celle du palais d'Ajuda, près Lisbonne, et d'où procèdent les copies à variantes du Prado, du palais Colonna, à Rome, des musées de Bruxelles, d'Anvers, d'Amsterdam, de Bonn, de Woerlitz, de Vienne, etc. Au Prado, c'est encore, parmi quantité de répétitions précieuses, le tableau d'un *Jeune homme à qui un ange dévoile les supplices des damnés dans l'Enfer* (nº 1181).

Ces scènes se caractérisent par une multitude de figures diaboliques d'une déconcertante complexité. Tels de ces monstres n'ont qu'une tête plantée sur des jambes; tels ont un groin de porc, un mufle d'animal,

un bec d'oiseau gigantesque et grimaçant; tels sont des poissons, des crustacés, des insectes, des crapauds, des composés d'éléments contradictoires, élancés ou trapus, squameux comme des lézards, visqueux comme des raies, munis d'appendices comme des pieuvres, velus comme des singes, cornus comme des boucs, ailés comme des chauves-souris, pourvus de trompes, de queues, d'antennes, de griffes, de dents saillantes. D'énormes poissons, construits et gréés à la façon des navires, transportent des gnomes captifs dont les extrémités s'étirent, au dehors, par des ouvertures pareilles à des hublots. Parfois même (justement dans le volet du *Paradis* de l'Escurial), ces vivants esquifs semblent servir aux jeux des élus. A ce monde informe et difforme, réaliste et chimérique, extravagant, lugubre et comique, les signes d'une dérisoire humanité se superposent. Ces êtres inouïs tiennent en main des objets inexplicables, disparates, charivariques; ils se couvrent d'oripeaux sans nom; ils se coiffent d'entonnoirs. Ils ont pour fourmilières des édifices insensés en forme de trou gigantesque ou d'entonnoir encore. Ils émergent de gouffres embrasés d'où montent fumées et flammes, de châteaux et de ruines sinistres projetant des lueurs de fournaise aux reflets rouges, jaunes, verts. Ils s'agitent parmi toutes sortes d'innombrables engins. Que représentent-ils? Sans doute les péchés, les vices, les fléaux, les peines; par-dessus tout, l'effréné caprice de l'artiste grisé par les intermèdes de diablerie des *Mystères* et les subtilités des jeux des *Chambres de Rhétorique*, sur des thèmes populaires, les jours de fête. Que de peintres se sont engagés dans cette voie! Après Hieronymus, c'est Jean Prévost, de Mons, c'est Jan Mandyn, de Harlem, c'est Pieter Huys, c'est Jan Crabbe de Malines, c'est Frantz Verbeeck, c'est Met de Bles, c'est Brueghel l'Ancien et sa lignée, c'est Teniers le Vieux et sa suite. Une nouvelle école néerlandaise s'élabore en ces « drôleries », qui se sauvera, par « les sujets drôles », des *dilettantismes* italiens.

III. *Sujets allégoriques de moralité.* — Entre les « diableries » et les scènes de mœurs proprement dites se placent tout naturellement ces allégories générales, aussi différentes des unes que des autres. Les peintres les ont peu copiées, mais trois compositions de la série nous sont parvenues en estampes, à savoir : le *Vaisseau de perdition*, gravé par Pierre de Merica (*Petrus Mirecynus*); la *Baleine*, gravée par Jan Tiel, et l'*Éléphant*, gravé par Jérôme Cock. Nous avons aussi, par bonheur, une peinture de Bosch qui est une allégorie morale complète, à son point d'exécution originale et des plus significatives : le *Chariot de foin*, paraphrase de ces paroles d'Isaïe : « *Omnis caro fœnum* : Toute chair est foin ».

Le chariot, chargé de foin, symbolise tout ce qu'on envie, richesses, honneurs, plaisirs. Il roule pesamment vers la grange, traîné par sept monstres. Tout en haut sont une femme qui chante, un jeune homme

qui l'accompagne sur un luth, une Renommée qui sonne de la trompette. En avant, dirigées par un gros ecclésiastique, des nonnes entassent du foin dans des sacs. Derrière le char paraissent un pape, un empereur, des princes en habits de parade. Sur la masse du foin, des hommes, en



Phot. Anderson.

Fig. 165. — Tentation de saint Antoine, attribuée à Jérôme Bosch.
(Musée du Prado, Madrid.)

nombre, s'évertuent à se hisser à l'aide d'échelles, au moyen de crocs, en s'entrebattant. Plusieurs sont déjà tombés sous les roues du char qui les écrase. Tous seront broyés. Le sens de cette forte allégorie, aux exagérations typiques rudement accentuées, c'est qu'il est fou de courir après les faux avantages que promènent à travers la vie les Sept Péchés capitaux, car cette poursuite ne conduit qu'au trouble, à la mort et à l'enfer.

Au revers du triptyque s'étend un grand paysage coupé, en avant, d'un chemin ; de gais villageois dansent au son de la cornemuse ; mais le mal est survenu ; des brigands se sont emparés d'un voyageur ; ils l'ont lié à un arbre ; ils le détroussent. Au loin se profile un gibet. Toute une succession de désordres et de périls se résume ainsi dans cette calme campagne, où la paix et la félicité ne demandent qu'à régner....

On pourrait faire des remarques analogues à propos de *l'Enfant prodigue* de la collection Figdor, de Vienne, étudié par M. Gustave Glück.

IV. *Sujets tirés des mœurs.* — On a vu, en ce qui précède, combien, malgré ses excentricités, l'imagination du maître s'incline vers le réel. Il anime volontiers les arrière-plans des tableaux religieux d'incidents de la vie ordinaire et d'inattendus traits de mœurs. Dans une peinture disparue, heureusement reproduite en une belle planche de l'atelier de Cock, il avait entouré d'infirmes son *Saint Martin*, debout sur un bac et partageant entre les pauvres hères l'étoffe de son manteau. Cette recherche de laideur pittoresque et satirique a suggéré à Bosch maintes « drôleries » outrancières, telles que la *Mascarade*, dite aussi « le Mardi gras », incisée par le graveur Cornelis van Tiexen. Toutefois, ce n'est plus uniquement le caprice qui le guide. Les proverbes du peuple, si souvent développés en scènes comiques sur les tréteaux des Chambres de Rhétorique, l'amènent à traiter des thèmes de l'existence courante. Il a interprété à sa manière le dicton : « Des aveugles conduits par un aveugle ne manquent pas de choir au fossé. » Cock a gravé l'apologue ; Brueghel en reprendra la donnée. Deux autres facétieux devis : « Si tu as le caillou de la folie dans la tête, fais-le vite extraire » et « Charlatan et tirelaine ont beau jeu avec le sot » excitent encore la verve de Bosch.

Le tableau du Prado est classé au nombre des anonymes du Musée. Il a été revendiqué avec raison pour le peintre de Bois-le-Duc, par M. Henri Hymans, de Bruxelles. Un chirurgien de parade foraine, coiffé d'un entonnoir, armé d'un effrayant bistouri, prélude à l'opération. Auprès du patient, lié sur sa chaise et, à vrai dire, peu rassuré, se tiennent un moine épais et une femme, pour lui prêter assistance, par le vin d'une belle cruche pansue. Les types frustes, aux traits simplifiés, massés et singularisés, — les étoffes rendues presque entièrement par des *à-plat*, — les fonds définis à l'aide du moins de détails possible, — la comédie bien plus expliquée par ses entours que par son action élémentaire, — les touches rares, mais toutes portant coups, — l'aspect comme comprimé d'où l'esprit sort en bloc : tels sont les signes de cette composition de forme ronde. Le médaillon d'Amsterdam, pareillement circulaire, de dimensions sensiblement égales, revient sur le sujet du médaillon madrilène. A la vérité, on hésite à reconnaître, en cette peinture, l'exécution personnelle de l'inventeur.

Au Musée de la ville de Saint-Germain-en-Laye, le *Jongleur*, en longue robe, le chef couvert d'un haut feutre cylindrique, a dressé, près d'un vieux mur, sa lourde table d'escamotage, chargée de ses engins naïfs, baguette, cornet, gobelets et *muscades*. En face de lui se courbe profondément le « sot » de la farce retracée par Bosch, en train de vomir des grenouilles, emblèmes de sa sottise. Un jeune filou, planté tout droit à son revers, la tête levée, comme ne songeant à rien, tire à lui délicatement son escarcelle et, sans broncher, la lui dérobe. Sept spectateurs se serrent au second plan : ces gens, à l'exception d'un gros homme enchaperonné, aux traits noyés de graisse et qui se rengorge en sa béatitude prudente, sont aussi sérieux qu'ils le seraient à l'église. Nulle exagération bouffonne, sauf en ce qui concerne le jongleur, d'ailleurs finement narquois. Quoique l'œuvre ait eu fort à souffrir du ravage des ans et des restaurateurs, elle s'atteste d'un pinceau magistral. Sobre et nette, simple, riche et soutenue de ton, elle détache ses personnages en vigueur et en clarté sur le gris brun d'un mur crêté de végétations parasites, sous une bande de ciel verdissant; elle permet de démêler ses francs dessous de peinture en détrempe, ses beaux glacis, le solide travail de ses têtes reprises à l'huile, en une pâte cristallisée comme un émail. Le panneau de la collection Crespi, de Milan, ne fait que répéter celui de Saint-Germain-en-Laye, avec deux personnages de plus, au fond. Le *Jongleur* de Saint-Germain-en-Laye date des suprêmes années du maître. Il est parti de la tradition pour aller à la liberté. Il va du complexe à l'élémentaire et pousse, d'une façon tout imprévue, la sincérité de l'artiste vers l'observation railleuse de l'humanité ordinaire, considérée à travers ses actes et ses erreurs, ses préjugés et ses folies. Un branle commence à lui qui, dès son vivant, se propage, gagne promptement le centre anversois et décide de l'avenir de la peinture flamande familière. Le branle va de Bosch à Jean Prévost, à Bruges, à Mandyn, à Vellert, à Brueghel et à la plupart des Anversois, et il atteindra Teniers.

L'Atelier de Leyde : Cornelis Engelbrechtsen (1464-1533). — Aussi sédentaire à Leyde, sa ville natale, que Jérôme Van Aken à Bois-le-Duc, Cornelis Engelbrechtsen, malgré son rare talent, n'a pas vu, comme son illustre contemporain, sa renommée s'étendre au delà de sa province. Cette différence entre le sort des deux artistes s'explique par ce fait que Bosch apportait un principe de renouvellement esthétique, tandis qu'Engelbrechtsen se contentait d'approprier à son tempérament les traditions primitives. On l'a dit fils d'un graveur sur bois; un article d'un registre de la Garde civique de Leyde a prouvé que son père, Engelbrecht, était menuisier. L'artiste travaillait en détrempe et à l'huile. Son chef-d'œuvre, d'après Van Mander, se voyait, à l'église Saint-Pierre de Leyde,

dans la chapelle funéraire des seigneurs de Lockhorst. Au centre de ce triptyque, aujourd'hui perdu, paraissaient « l'Agneau de l'Apocalypse, ouvrant le livre aux sept sceaux, et toute la légion céleste, avec une multitude de personnages bien groupés et une variété infinie de charmantes têtes, d'une adresse d'exécution remarquable. » — Engelbrechtsen a eu trois fils, Cornelis le Jeune, dit Kunst, Lucas Cornelisz, surnommé Kok, tous deux peintres, et Pieter Cornelisz, baptisé Kunst comme son aîné et qui fut un verrier de mérite. Enfin, au premier rang de ses élèves, on compte Lucas de Leyde.

Le fils du menuisier eut surtout à produire pour les églises et les couvents. La plupart de ses ouvrages ont dû être détruits durant la crise religieuse de la Hollande au xvie siècle. Toutefois, deux triptyques qu'on lui attribuait au monastère de Marienpoel (*Couvent du Marais*), ont été recueillis, « tant à cause de leur valeur qu'en souvenir d'un maître et d'un citoyen si éminent », à l'hôtel de ville de Leyde, d'où ils ont passé au Musée municipal. Le premier, de beaucoup le plus important et le plus typique, a, pour panneau central, la *Crucifixion*; pour volets, le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*; pour revers des volets, le Christ dépouillé de ses vêtements, puis mis en croix; pour prédelle, une scène allégorique de moines et de nonnes en prière auprès d'un cadavre déjà presque décomposé, duquel sort un arbre — image du primordial Adam et de l'humanité pécheresse revivifiés par le Sauveur. — L'autre retable évoque l'instant où le Christ est déposé de la croix et couché sur le sol, au milieu de ses fidèles en larmes. Tout autour sont disposés sept médaillons à décor gothique des *Sept Douleurs de Marie*, peints en grisaille teintée. Sur les volets prient un abbé, sous la protection de saint Jacques le Mineur et de saint Grégoire évêque d'Utrecht, et une abbesse, assistée de sainte Madeleine et de sainte Cécile. A l'extérieur, les vantaux étant fermés, se rangeaient quatre figures de beau style: sainte Apollonie et sainte Gertrude, sainte Agnès et sainte Agathe. Cet ensemble est, à coup sûr, d'une date plus avancée que le précédent dans le xvie siècle; il est aussi de tendances bien moins spontanées, mais leur rapprochement nous renseigne on ne peut mieux sur la personnalité de l'auteur.

Les deux maîtresses scènes visent à concilier, en leur dispositif, le droit des éléments traditionnels de la représentation évangélique et le droit du mouvement et de l'impression de la vie. Dans la *Crucifixion*, deux anges rouges reçoivent, en des calices, le sang des plaies du Christ; d'autres volent au-dessus de sa croix, lui faisant comme une gloire de souffrance. A ses pieds, Madeleine, en robe de brocart mordoré, embrasse l'arbre du supplice de son Dieu. La Vierge se pâme, à gauche, environnée de saint Jean et de quatre saintes femmes, dont l'une assise au premier plan, en atours magnifiques, se contourne en une attitude mièvre et

tourmentée. Plus loin, ce sont des épisodes multiples et d'accent populaire. Tout est rempli et mouvementé partout. Le paysage s'anime de constructions et de détails pittoresques. Au fond, se profile la ville de Jérusalem, aux architectures toutes de fantaisie, par delà laquelle s'entrevoient encore des montagnes bleuâtres. — Même parti de composition divisée, mêmes contrastes d'éléments naturalistes et d'éléments fictifs dans la *Déposition de croix* du second triptyque. Le Golgotha forme, à droite, comme un promontoire, dominant une rivière, une ville d'un gris



Fig. 166. — C. Engelbrechtsen : Le Calvaire de Marienpoel.
(Musée de Leyde.)

verdâtre, toute une perspective de rochers portant des châteaux et des tours, tout un horizon de bleuissante vallée. Mais ce n'est là que l'accessoire du drame essentiel. Devant nous Jésus inanimé gît à terre, blêmi, les lèvres vertes, les paupières tuméfiées. Trois saintes femmes se penchent vers lui, habillées d'étoffes rares et coiffées de turbans ou de bonnets d'orfèvrerie. Au milieu s'évanouit la Vierge en deuil; saint Jean, dont flotte au vent le manteau rouge, essuie ses yeux du revers de sa main. Madeleine, en robe ramagée d'or, en manteau rutilant, ses longs cheveux crêpelés s'échappant d'un casque d'or et de pierreries, s'apprête à verser son baume sur les pieds de son maître.... Tout cela très senti, fort et dru, très riche, mêlé d'affirmations rudes et de mimiques maniérées, de crudités et de raffinements.

Engelbrechtsen a l'âme bien autrement « peuple » que les vieux maîtres de Flandre. C'est pourtant d'eux qu'il procède. Pour avoir pleine connaissance de cette âme « peuple », qui le distingue, nous n'avons qu'à considérer les deux volets de sa *Crucifixion* : le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*. Ce ne sont que figures en action ou en conversation, les plus variées, parfois les plus réalistes : bourgeois, soldats, femmes et enfants, chefs et gens du commun, jusqu'à des bergers gardant leurs moutons. Le peintre ne cherche pas systématiquement, comme Bosch, l'expression dans l'exagération des caractères, mais il ne craint pas, à la rencontre, ces déformations physiques pour lesquelles les artistes hollandais vont avoir un goût si prononcé. En revanche, il conserve le goût de ses devanciers pour les opulents et singuliers costumes étalés dans les jeux scéniques religieux et successivement utilisés par tous les maîtres. En même temps, ses yeux sont ouverts à la beauté de la nature et, s'il invente des monts et des rocs d'une arbitraire sauvagerie, il étend sur eux un ciel riant d'un bleu vif où roulent de blancs nuages, et nous ménage de poétiques échappées sur les bois, les champs verts et les lointains azurés. Sa peinture, toute transitionnelle, est donc, par ses meilleures qualités, déjà vraiment hollandaise. Il fait pressentir les peintres de mœurs des temps prochains. Son meilleur élève, Lucas de Leyde, graveur et peintre, l'emporte sur lui pour la diffusion des idées à traiter.

LUCAS DE LEYDE (*Lucas Huyghenszoon Jacobsz van Leiden*) (1494-1533). — Un bon verrier leydois, Huyghens, fils de Jacob, eut un fils baptisé Lucas. Ce fut Lucas de Leyde. Il paraît que l'enfant dessina d'après nature dès son bas âge, sous la direction de son père, grava d'après ses propres dessins et devint, en peinture, l'élève d'Engelbrechtsen. On lui dut un nombre considérable d'estampes originales sur les thèmes les plus divers, des tableaux d'autel, des tableaux profanes et des portraits, des illustrations pour des livres et même, dit-on, des vitraux. La fortune lui sourit. Enrichi par ses travaux et par son mariage avec une héritière de la famille de Boschhuysen, la chronique lui prête des goûts extraordinaires de faste et de dépense. On raconte, par exemple, que, pour visiter une partie des Pays-Bas du Sud, il fréta et fit luxueusement aménager à son usage un coche d'eau. Il fut à Anvers en 1521, en même temps qu'Albert Dürer, puisque le maître nurembergeois déclare, dans ses *Souvenirs*, y avoir dîné en sa compagnie et dessiné son portrait à la plume. D'ailleurs, peu après, les peintres anversois inscrivaient « Lucas de Hollandere » comme franc-maître au *Liggere* de leur gilde de Saint-Luc. Une maladie lente, dont il avait, au dire du *Schilderboek*, ressenti les premières atteintes en Flandre et qui passa pour l'effet d'un poison administré par un rival, épuisa ses forces. Ses six dernières années s'écoulèrent en des tortures, qu'il subit en travaillant d'une énergie

désespérée jusque sur son lit de mort. Sa fille unique, Mariette, avait épousé le peintre Dammes Claesz de Hoey, probablement élève de son père. Elle fut la mère de ce Jean de Hoey, qui vint en France sous Henri IV, et fit souche, à Fontainebleau, d'artistes français [1].

Rien n'a été plus utile à la gloire de Lucas et n'a mieux accrédité son influence que son infatigable talent de dessinateur-graveur. Ses compositions évangéliques, historiques ou légendaires, allégoriques, satiriques ou empruntées aux mœurs, avec leurs contrastes d'élégances et de laideurs piquantes, leur mélange de vérité franche et de réalité capricieusement transposée, l'abondance et la curiosité de leurs détails, la séduction et le vif esprit de leur style, ont conquis du même coup amateurs et peintres. A peine sorties de la presse, les planches passaient de main en main. Il a, évidemment, produit souvent des tableaux du même genre que ses estampes, spécialement dans le mode anecdotique. Ses *Joueurs d'échecs*, du Musée de Berlin, et son *Sermon dans une église*, du Musée d'Amsterdam [2], nous en sont garants. Mais combien nombreux sont les panneaux où sa brosse n'est pour rien et qui reproduisent ou imitent de fort près, en détrempe ou à l'huile, ses sujets gravés! Il est permis de dire que ses pittoresques planches, plus encore que ses peintures, ont fourni des modèles aux artistes et ont fortifié en eux le sens familier, l'amour des éléments expressifs issus pour toutes les représentations de la vie. A l'apport libérateur de Jérôme Bosch s'ajoutait cet apport multiplicateur.

Le Musée germanique de Nuremberg s'est enrichi en 1900 d'une œuvre précieuse de Lucas, probablement antérieure à son voyage en Flandre : *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*. Elle laisse comprendre ce qu'il a pu tenir d'Engelbrechtsen et ce qu'il a tiré de son propre fonds en présence du réel. Sur les recherches de la fin de sa carrière, son triptyque du *Jugement dernier*, du Musée de Leyde, le plus grand ouvrage, sans doute, qu'il ait jamais peint, nous renseigne sûrement, malgré les restaurations dont

1. Sur la fille de Lucas (*Marijtgen Lucasdr.*), son mari et son fils Jean (1545-1615) cf. Dülberg, *loc. cit* (*Oud Holland*, 1899, fasc. 5). — Un tableau du Musée de Brême (*Daniel représenté en juge*), d'un style calqué sur celui de Lucas, ne saurait être de l'italianisant Jean de Hoey à qui l'attribue le Catalogue. Il doit être de Dammes Claesz, son père et le gendre du maître hollandais. — Sur la descendance française de Jean, cf. Félibien et, surtout, Félix Herbet : *Extraits d'actes concernant des artistes de Fontainebleau* (Fontainebleau, 1901). Les de Hoey (dits par les textes Van Hoye, Van Hoy, Dehoey, Dehoy, Doué) se sont alliés aux familles des principaux artistes italiens ou italianisants de Fontainebleau, Dominique Florentin, Roger de Rogery, Freminet, Dubois, etc. Singulier aboutissement de la lignée d'un Lucas de Leyde!

2. Ce charmant épisode, dont le vrai sujet reste énigmatique, est entré au Rijksmuseum en 1897. On y voit un prêtre en chaire, parlant à des auditeurs aux attitudes naturelles et variées, parmi lesquels se distinguent un seigneur inconnu et le peintre lui-même. En dehors de l'église, se reconnaît le même seigneur au milieu d'un groupe et distribuant des aumônes. Le dessin en est fin et la couleur douce et blonde. Signé, comme certaines estampes du maître, de l'initiale de son nom.

il a été victime. Ce retable, commandé pour la décoration du maître-autel de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de sa ville natale, ne saurait, à vrai dire, avoir été exécuté, comme on l'affirme couramment, en 1533, année de sa mort. Depuis six ans, à cette date, le malheureux était à peu près réduit à l'immobilité. La peinture doit donc remonter à 1526 ou 1527 au plus tard ; mais le millésime ne change rien à la portée des indications.

Au sommet du panneau central le nom de Jéhovah étincelle en lettres d'or hébraïques dans une gloire. Suivant une tradition, cette place aurait été remplie, à l'origine, par un buste du Père Éternel en chape pontificale et en tiare, supprimé après le triomphe de la Réforme comme rappelant la Papauté.... Au-dessous, en un second nimbe rosé translucide, la colombe blanche du Saint-Esprit. Le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, au milieu des nues, drapé uniquement d'un manteau rouge. Des deux côtés de son front apparaissent horizontalement la palme des récompenses, le glaive de justice. A ses pieds se rangent les Apôtres, vus en pied ou à mi-corps parmi les découpures des nuages, et, par derrière, se silhouettent de vagues créatures paradisiaques. L'assemblée des Apôtres ne manque pas d'expression, mais les types sont vulgaires et la couleur rapproche, sans véritable harmonie, le jaune, le bleu, le rouge, le vert olive. Plus bas, des anges volants sonnent de la trompette. Au premier plan, le départ des élus, guidés vers les hauteurs par leurs conducteurs célestes; un groupe d'hommes et de femmes, assis ou accroupis, au centre, en des attitudes pleines d'angoisse; puis le commencement du supplice des damnés.

Sur les deux volets, la double vision de salut et de châtiment se continue et se résout; au revers, les images des deux Apôtres, patrons de l'église dont cette peinture décorait le sanctuaire. Au milieu d'un paysage bleuissant de falaises couronnées de châteaux, près de la mer sillonnée de nefs, saint Pierre, vêtu d'un pauvre habit vert et d'une cape bleue, le menton glabre et la face encadrée de barbe blanche, a l'air inculte, presque farouche d'un marinier hollandais; saint Paul, vieillard robuste à la barbe divisée, en robe grise et en manteau rouge, un livre sur les genoux, une épée à ses pieds, décèle plus d'affinement.

Ce *Jugement* ne ressemble guère plus, en somme, aux stupéfiantes « diableries » de Bosch qu'aux « apocalypses » de l'école des Van Eyck. On y remarque, comme premier signe, la prédominance, toute nouvelle dans les pays du Nord, des grandes figures nues prodiguées à plaisir. En second lieu se constate la sensible préoccupation de l'auteur de donner le plus possible à ses académies (surtout à ses académies viriles) une tournure sculpturale. Par là semble démontrée sa connaissance de modèles italiens. Les insinuations de l'art ultramontain agissent aussi sur sa touche, plus voluptueuse, et jusque sur sa couleur très éclaircie, presque

sans ombre, qui n'est pas d'un coloriste, mais qui trahit, en son parti-pris général et dans l'emploi de certains tons, — par exemple, un rouge orangé assez caractéristique, utilisé dans la *Montée au Paradis*, — une lointaine dérivation de l'école lombarde. Pourtant, sous cet italianisme survit distinctement l'instinct réaliste de la race hollandaise. Lucas demeure véridique; en revanche, il n'a pas le sentiment du beau choix des formes. Par surcroît, son style se marque de traits manifestement germaniques, venus d'Albert Dürer. Son passage à Anvers, la ville éclec-



Fig. 167. — Lucas de Leyde : Le Jugement dernier.
(Musée de Leyde.)

tique où les anciens courants aboutissent et où se dessinent des courants nouveaux, a exercé sur lui une notable action. S'il y a apporté sa fantaisie et s'il y doit avoir un imitateur en Dirck Vellert, il y a trouvé les germes de l'art un peu troublant de son triptyque de Leyde. Mais, tout compte établi, bien que ses initiatives aient été beaucoup plus heureuses dans le domaine des expressions familières et du pur pittoresque qu'en celui des hautes interprétations, nous ne pouvons oublier qu'il a été des premiers de la Néerlande septentrionale à tenter de rendre la chair en sa souplesse sous un rayon caressant.

L'Atelier d'Amsterdam : Jacob Cornelisz Van Oostsanen ou *Jacob d'Amsterdam*? (*av.* 1470, † *av. le* 18 *oct.* 1533). — L'importance de l'atelier d'Amsterdam, durant la première moitié du xvie siècle, vient tout entière

de ce peintre qui vécut vieux, travailla sans relâche, subit, avec la modération d'un esprit naturellement conservateur, les impulsions de l'art nouveau, et fit des élèves. Il était né au village d'Oostzaan. M. J.-F.-M. Sterck a prouvé qu'il habitait dès 1506 la grande ville hollandaise où devait s'écouler sa vie et qu'il y terminait vers 1518 un vaste retable du *Miracle de l'Hostie* pour la chapelle dite « des Lieux saints ». Est-il permis de deviner en lui le « Jakob van Amsterdam », signalé à Anvers en 1507, 1510 et 1516, par des documents anversois? Nous ne sommes guère porté à le croire. Cornélis Buys le Vieux, bon peintre mentionné à Ackmaar de 1516 à 1519, était son frère aîné, et Cornélis Buys le Jeune, fils de ce dernier, son neveu. Lui-même eut pour fils Dirck Jacobsz, qui se distingua plus tard comme portraitiste des corporations, et, pour disciple principal, Jan Van Scorel, dont il sera question plus loin. Scorel faisait son apprentissage sous sa direction vers 1510.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 168. — Jacob Cornelisz Van Oostsanen : Salomé. (Musée de la Haye.)

Jacob Van Oostsanen unissait, comme Lucas de Leyde, les deux talents du peintre et du graveur. On connaît de lui de belles estampes sur bois. Il paraît s'être assujetti quelquefois, soit en gravure, soit en peinture, au moins dans une période de sa carrière, à l'imitation de Lucas de Leyde, car il a copié de celui-ci une Vierge gravée et il rappelle fortement sa manière de peindre en un tableau de l'*Adoration de la Trinité*, daté de 1523, au Musée de Cassel. Karel a vu de lui, à l'ancienne église d'Amsterdam, une *Descente de croix*, « belle peinture, soigneusement exécutée, avec une Madeleine agenouillée près d'un linceul posé à terre et sillonné de cassures et de plis nombreux d'après nature, suivant l'invariable habitude de l'artiste pour ses draperies » ; — dans une maison d'Ackmaar, une autre *Descente de croix*, « où les saintes femmes pleurent le Christ mort, où les têtes et les chairs sont belles, les draperies aussi bien composées que peintes et les expressions excellemment rendues... ».

Ces mérites de recherche expressive, de sincérité et de soin minutieux sont, justement, ce dont témoignent ses originaux préservés de la destruction.

Plusieurs triptyques de l'*Adoration des Mages* sont portés à son actif au Musée archiépiscopal d'Utrecht, au Musée impérial de Vienne et dans la fameuse galerie viennoise du prince de Lichtenstein. Le thème y est traduit sous son double aspect de gloire et d'humilité, de simplicité et de richesse, d'un pinceau habile, parfois un peu lourd. Les *Crucifixions*, les *Scènes de la Passion* du peintre d'Oostzaan, dont il subsiste, çà et là,



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 169. — Jacob Cornelisz Van Oostsanen : Vierge entourée d'anges. (Musée de Berlin.)

quelques spécimens, sont d'un artiste qui a profité des leçons d'Engelbrechtsen de Leyde et reste fidèle à l'esprit des Primitifs. Un moment vient, cependant, où le goût importé d'Italie le gagne. Le Musée de la Haye nous offre une figure de *Salomé tenant la tête coupée du Précurseur sur un plat d'étain*, monogrammée à la date de 1524; le Musée d'Amsterdam, un *Saül entrant dans le réduit de la magicienne d'Endor*, monogrammé de même et daté de 1526; le Musée de Berlin, un triptyque de la *Vierge entourée d'anges musiciens, entre un donateur et une donatrice, sous les auspices de saint Augustin et de sainte Barbe*; le Musée d'Anvers, un autre triptyque de la *Vierge portant l'Enfant Jésus*, toutes peintures dont la physionomie s'éloigne grandement des conceptions primitives.

Le talent de Jacob Cornelisz Van Oostsanen est, en vérité, celui d'un maître technicien plus raisonneur que spontané. Mais, s'il n'a point de génie, son sens de l'observation des formes est trop éveillé et ses res-

sources de praticien consciencieux sont trop franches pour qu'il ne se classe pas au nombre des portraitistes éminents de son époque. Le portrait en buste d'un homme en toque et en robe noires, daté de 1535, au Musée d'Amsterdam (n° 721), le portrait d'un homme, en train de renverser un sablier sur la page qu'il vient d'écrire, au Musée d'Anvers (n° 559), et la plupart des effigies de donateurs de ses triptyques attestent son incontestable supériorité. Il demeure, à tout prendre, l'un des représentants les plus précis de l'évolution moyenne de l'art hollandais commençant à se griser des promesses de la Renaissance italienne, et son œuvre est l'une des expressions les plus simples des grandissantes complications de l'esthétique de son temps.

L'Atelier de Harlem : Jan Mostaert (*vers* 1474, † 1555 *ou* 1556) et le Maitre d'Oultremont (?) — Ici se prolonge, en tendant à se transformer, la tradition d'Albert Van Ouwater et de Gérard de Saint-Jean, continuée, en quelque façon, par Jan Mostaert. Ce peintre appartient, au dire de Van Mander, à une famille distinguée de Harlem. Il a fait son apprentissage chez un maître Jacob, profondément oublié, mais, d'après le biographe, d'un talent estimable et, en tout cas, fortement imbu de l'enseignement et pénétré du souvenir de ses devanciers. En effet, un petit retable attribué à Mostaert, au Musée d'Amsterdam, a pour centre une *Déposition de croix*, quasi littéralement copiée du magnifique retable de Gérard, alors dans la ville, aujourd'hui à Vienne. Les volets de cette *Déposition* nous montrent les portraits d'un membre de la famille Speyaert Van Woerden et de sa femme, patronnés par saint Pierre et saint Paul. Nous allons retrouver à Bruxelles deux autres volets de donateurs avec les mêmes saints, où se manifeste le même tempérament sous les mêmes influences. Mostaert, selon le récit de Carel, est un homme de belle mine, avenant, courtois, « aimé des grands et des petits ». En l'an 1500, le chapitre de la cathédrale Saint-Bavon lui a demandé un triptyque en l'honneur du patron de son église et de la ville. Dix-huit années consécutives, Marguerite d'Autriche l'a eu pour peintre de sa cour; on nous dit même qu'elle a fait de lui un de ses gentilshommes. Il est de retour à Harlem au mois de mars 1549. Carel nous raconte que le peintre se plaît à remplir ses tableaux de figures réelles très richement habillées.

A cet amour, tout hollandais, pour l'air d'opulence, l'artiste joint un amour encore plus typique pour la réalité pittoresque à tous ses degrés, et il n'hésite pas à tirer parti de la vulgarité même, pour fortifier, par contraste, la noblesse des caractères. D'un autre côté, Mostaert est un éminent paysagiste. Enfin, l'artiste a été l'auteur d'un *Banquet des dieux*. Il n'a pu résister aux séductions de la Renaissance mythologique.

Peintre attitré d'une des cours les plus raffinées du commencement

du XVIe siècle, sa situation même atteste sa valeur. Il paraît inadmissible que sa production ait totalement disparu. Or, de nos jours, on a groupé divers portraits étroitement apparentés de facture et de tendances, tous datant environ de 1510 à 1530, d'une rare distinction de type, d'une insigne finesse, témoignant par tous leurs accessoires du luxe et de la délicatesse d'une vie princière, se référant, en général, par leurs fonds de paysages, mêlés de petites scènes légendaires, aux habitudes de l'art de Harlem et parfois ornés, en leurs architectures décoratives, de quelques détails de provenance italienne. Si l'on a soin de se rappeler, à leur sujet, les indications notées dans l'*Inventaire* de 1525, relativement au portrait du comte de Savoie, de la main de Mostaert, on est frappé des rapports entre les effigies subsistantes et l'œuvre décrite.

C'est, d'abord, au Musée de Bruxelles, l'image à mi-corps d'un homme, coiffé d'une large toque de velours noir, vêtu d'une tunique de velours cramoisi et d'une casaque à revers d'hermine, égrenant de ses mains gantées de gris clair, sur un coussin, un précieux chapelet. Pas un détail de ce délicieux portrait historié, d'un modelé doux et fondu, presque digne de Quentin Matsys, qui ne nous reporte à ce que nous savons de Mostaert. C'est, ensuite, au Louvre, la copie d'un *Chevalier de la Toison d'Or*, à la toque de velours noir tailladée, rehaussée d'une médaille de la Vierge, en train de se déganter, les mains posées sur un coussin ; dans la collection Hainauer, à Berlin, un *Damoiseau*, une médaille du crucifix à sa toque, sa tunique ouverte en rond sur sa chemisette plissée, une chaîne d'or au cou ; au Musée de l'Empereur Frédéric, le portrait frappant d'un homme âgé, aux traits accentués.... Toutes ces images, enlevées (sauf la dernière) sur des paysages et des ciels, sont d'esprit pareil, de pareil style, de même pinceau. Autant d'effigies d'hommes de cour qui doivent être de Mostaert.

Mais il faut annexer à cette suite les deux beaux volets à donateurs du Musée de Bruxelles, où se voient saint Pierre et saint Paul, de même que sur le retable Speyaert d'Amsterdam. Ces deux panneaux, d'un ton brillant, n'ont pas seulement un intérêt intrinsèque. S'ajoutant au triptyque Speyaert, ils permettent de reconnaître au Musée d'Amsterdam une petite *Adoration des Mages* du peintre de Marguerite. Et, par une heureuse fortune, cette *Adoration* se rajuste à celle de Gérard de Saint-Jean.

Il ne s'agit, bien entendu, ni d'égaler Mostaert à Gérard, ni de placer leurs deux tableaux sur le même rang. L'*Adoration* de Gérard dépasse hautement celle de son successeur en ingénuité, en poésie profonde ; mais il est certain que celle-ci procède de l'autre. Le dispositif de Geertgen est plus spontané, avec des personnages d'une bien autre grandeur ; l'arrangement de Mostaert est plus raisonné, plus pondéré, plus

savant, comme aussi plus orné et plus riche. Nous sommes en face d'un peintre moins grand, mais plus avancé que Gérard, très sincère, de rare habileté, de culture aristocratique et en qui se fondent les instincts de sa race, les traits de son temps et les curiosités du milieu où il vit.

La famille d'Oultremont possédait, naguère, un magnifique retable des commencements du XVIe siècle, cédé en 1899 au Musée de Bruxelles. Ne sachant à quel maître en faire honneur, la critique l'avait inscrit sous l'étiquette provisoire du « Maître d'Oultremont ». Convient-il de porter ce chef-d'œuvre à l'actif du peintre de Marguerite d'Autriche? Quelques érudits le croient; mais il y a lieu d'être prudent.



FIG. 170. — Le Maître d'Oultremont : La Passion d'Oultremont. Panneau central. (Musée de Bruxelles.)

Le panneau principal est consacré à la *Déposition du Christ*. Un grand décor de branchages entrelacés et dorés, où pendent deux écussons d'armoiries, tapisse la partie supérieure du tableau. Sur l'un des volets, c'est le *Couronnement d'épines*, dans une salle du palais; sur l'autre, l'*Ecce Homo*, à la porte d'un prétoire. Sur les revers, à battants fermés, la *Montée au Calvaire*, entassement de figures d'où se détachent l'épisode de Véronique et le portrait du donateur à la longue chevelure blonde et soyeuse, assisté de sainte Catherine et de saint Bavon, son faucon au poing. Cet ensemble de scènes, d'un vibrant éclat de couleur, abonde en étonnants contrastes de types seigneuriaux et de types populaires résolument grossiers, presque poussés à la caricature, et en accessoires curieux. Plusieurs des personnages sont des portraits. Comme menues particularités suggestives, nous mentionnerons, dans le *Couronnement d'épines*, un chapiteau où s'ébattent des enfants nus, dont le peintre nous a déjà offert un spécimen, et, dans le second volet du triptyque, une statuette de déesse antique, ornant la façade du palais prétorial. De plus, on distingue, sous un des

écussons, l'initiale A, puis, en l'*Ecce Homo*, les chiffres A. S. et P. P., sur des habits de pages, de même que, sur le dos d'un hérault d'armes, les aigles d'Autriche brodées. Ces initiales ont été expliquées diversement par les commentateurs. La première, liée au blason du donateur, désigne manifestement le nom de celui-ci. Les deux autres ne paraissent être que des chiffres des livrées des gens du prêtre Anne (*Annas Sacerdos*) et du gouverneur romain (*Pontius Pilatus*). Ces minuties trahissent, à tout le moins, un artiste fort au courant des coutumes de la vie seigneuriale. La présence des aigles autrichiennes, qui se retrouvent aussi dans les volets à donateurs du Musée de Bruxelles, est significative par-dessus tout.

Les blasons ont fait découvrir la personnalité du donateur : un chevalier Aalbert Van Adrichen, d'Alckmaar, né en 1475, qui épousait, vers l'an 1500, une fille des Van der Laen. On l'enterra dans la cathédrale Saint-Bavon. C'est pour cette église que dut être commandé le retable. Lors de son exécution, Van Adrichen était certainement veuf, puisque sa femme ne figure dans la composition que par ses armoiries. La peinture ne semble pas remonter au delà de 1510.

Que ce retable soit sorti de l'atelier d'un Hollandais, c'est de quoi l'on peut être sûr : tout l'atteste. Mais a-t-on le droit d'y voir une œuvre de Mostaert? Quoique la composition soit beaucoup plus tassée et la couleur plus cendrée de gris que dans les volets aux *Donateurs protégés par saint Pierre et saint Paul*, de Bruxelles, les points de contact du chef-d'œuvre avec son art sont si nombreux et si manifestes que nous n'hésiterions pas à le lui attribuer formellement, s'il ne s'élevait un grave obstacle. Un monogramme de peintre, formé des deux lettres majuscules E. V. séparées par un cœur a été reconnu sur le petit sac du page de gauche de l'*Ecce Homo*. Jusqu'à ce qu'on ait résolu le problème de ce monogramme, la question d'attribution restera pendante.

Mais peu importe, en fin de compte. Si le Maître d'Oultremont n'est pas Mostaert, il lui est tout proche et n'ajoute rien d'essentiel à son esthétique.

L'Atelier de Middelburg, l'Atelier d'Utrecht et les influences italiennes : Jean Gossart ou Gossaert, alias *Johannes Malbodius*, *Jean de Maubeuge* et *Mabuse* (*Maubeuge, vers* 1465, † *Middelburg, fin* 1535). — Le maître qui a, le premier, jeté la Hollande dans les voies de l'italianisme n'est ni un Hollandais, ni un Flamand ; c'est le Wallon Jean Gossart de Maubeuge, surnommé Mabuse. Les circonstances l'ont implanté à Middelburg et, temporairement, fait séjourner à Utrecht. En cette dernière ville, Jan Van Scorel élira domicile en 1524 et sera son plus brillant continuateur.

Il ne paraît pas impossible que Gossart ait étudié son art à Bruges,

dans sa jeunesse, mais les plus anciens documents qui nous parlent de lui nous le font voir à Anvers, reçu franc-maître à la gilde, sous le nom de « Jennyn van Hennegauwe » (*Jean de Hainaut*), en 1503, puis, en 1505 et 1507, formant des élèves. L'année suivante, il entre au service du prince Philippe de Bourgogne, quinzième bâtard de Philippe le Bon et « grand amiral de la mer de Zélande ». Avec ce prince artiste, envoyé en ambassade auprès du pape Jules II, l'artiste se retrouve à Rome dès la fin de 1508 et s'y occupe à peindre, pour son protecteur, « les plus beaux monuments de l'antiquité ». Au mois de juillet 1509, plusieurs semaines après le départ de l'ambassadeur, il est encore dans la ville éternelle; mais il ne tarde guère à rejoindre l'amiral en Zélande, puisque nous le voyons, cette année même, inscrit à Middelburg, sous le nom de « Janin die Walle » (*Jean le Wallon*), parmi les confrères de Notre-Dame. Le château de Suytburg, où le prince Philippe s'entoure de splendeur, est le grand chantier de ses travaux. En même temps que lui, vers 1510, le châtelain y emploie le Vénitien Jacopo de Barbarij, artiste au talent international, tombé d'Allemagne à la cour de Malines, requis, ensuite, par « Monsieur l'Amiral », et qui peut fort bien, à quelques égards, avoir influencé Mabuse.

Sur ces entrefaites, s'opère, dans la vie du prince Philippe, un brusque changement. Pour les besoins de sa politique, Charles-Quint décide, en 1516, qu'il perdra l'Amirauté, rendra le collier de la Toison d'or et sera évêque d'Utrecht. Le nouveau prélat, contraint d'accepter sa haute prélature, fait, le 7 mai 1517, son entrée en sa ville épiscopale et s'établit, dans le voisinage, au château de Wik-te-Duerstede, dont il entend faire un lieu magnifique. Son peintre, Gossart, l'a suivi. Héda, le vieil historien de l'évêché, vante incidemment *les peintures excellentes, dues au pinceau de Mabuse*, qui décoraient, à Utrecht, la salle des États. De son temps, à la fin du XVIe siècle, on les y admirait encore.

Philippe de Bourgogne meurt le 7 octobre 1524. Après sa mort, son neveu le prince Adolphe, seigneur de Vère et, depuis 1517, grand amiral à sa place, réclame les services de Gossart. Le maître est donc revenu à Middelburg, sans doute bien avant l'année 1528, où sa présence y est attestée par un document. Relativement à la fin de sa vie, les biographes ont mis en circulation quantité de fables : il fit son testament le 30 juin 1533 et mourut peu de mois plus tard. Sa femme, Marguerite Smoelders, très pauvre de biens, dut se retirer à Vère où la mort la surprit en 1536. Sa fille Gertrude avait épousé le peintre Henri Van der Heyden. Il laissait aussi un fils, Pierre, âgé d'environ douze ans, peintre, par la suite, à Middelburg, et un frère nommé Nicaise, peintre lui-même.

Mabuse, élevé dans un atelier flamand, a commencé par peindre absolument à la flamande. Rien de plus conforme à l'esthétique bru-

geoise que son *Adoration des Mages* de l'ancienne collection de Carlisle, regardée comme de sa jeunesse (National Gallery). Nous reconnaissons ce sentiment « brugeois » dans sa brillante peinture du Musée de Tournai qui représente, en buste, l'évêque saint Donatien. M. Hulin a fait cette ingénieuse remarque que le personnage est placé *devant* un faux cadre peint, « disposition qui fut à la mode à Anvers, au début du XVI[e] siècle, et semble avoir été introduite par Jean de Maubeuge ». S'ensuit-il qu'on puisse faire remonter une peinture si drue et si mûre à une époque très reculée de la carrière du maître ? Assurément non. Mais le chef-d'œuvre affirme par-dessus tout le fonds flamand de l'auteur.



Phot. G. H.

FIG. 171. — Jean Gossart dit Jean de Mabuse : La Cène. (Musée de Bruxelles.)

MM. Friedländer et Hulin assignent avec raison à Gossart un feuillet de diptyque de la collection Doria, à Rome, jadis attribué aux Van Eyck, représentant un chevalier en houppelande rouge rayée de gris et de brun. L'écusson du priant est de forme italienne; ses habits sont étrangers au goût du Nord, et la peinture, malgré son accent néerlandais prononcé, aspire à l'italianisme. La critique a fait remarquer une certaine parenté entre ce tableau et un triptyque en l'honneur de la Vierge, d'un style flamand versant à l'italien, exposé au Musée de Palerme, longtemps regardé comme un ouvrage de Dürer dont un ancien faussaire a tracé, dans un coin, le monogramme, mais dûment restitué à Mabuse, et du temps, sans doute, de son premier séjour à Rome (1508-1509). Le feuillet

Doria et le retable palermitain accuseraient le début de l'évolution du peintre.

Des thèmes décoratifs qu'il a développés à Suytburg, tout nous échappe. Le portrait de Philippe de Bourgogne (nº 1498 du Musée d'Amsterdam) semble avoir été peint vers 1510. Plus d'une de ses *Vierges à l'Enfant* doit dater de la même époque, par exemple celle du Musée de Munster, qui est signée et dont on connaît des répétitions à Bruxelles et à Dresde. Avant 1515, il a exécuté pour la gilde de Saint-Luc de Malines son *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus*. Sa *Conversion de saint Mathieu*, de Windsor, ne saurait être beaucoup plus tardive. En 1515, Maximilien de Bourgogne, élu abbé des Prémontrés de Middelburg, lui fait entreprendre un triptyque de la *Descente de croix* que Dürer verra terminé et mis en place en 1521 et qu'a dévoré un incendie. Au mois de février 1516, on a mandé « le painctre de Monsieur l'Admiral » à Bruxelles, afin d'y travailler aux accessoires de la pompe funèbre en mémoire du roi d'Espagne, Ferdinand le Catholique. Entre temps, Charles-Quint lui a fait faire « deux tableaux de la portraiture au vif de Madame Léonor... » et « autres menues parties de paincture à son plaisir ». La même année, Mabuse signait et datait son *Neptune et Amphitrite*, composition essentiellement italianisante, actuellement au Musée de Berlin, que son sujet et surtout le nom et la devise de l'amiral : « *A Plus sera* », désignent comme exécutée pour le château de Suytburg. Ajoutons qu'en 1517, avant de se rendre à Utrecht, l'artiste produisait divers portraits, en particulier celui de Jean de Carondelet, aux mains jointes (nº 1997 du Louvre), buste d'une simplicité et d'une franchise de modelé rares, complété en diptyque par une *Vierge à l'Enfant*, pareillement en buste (nº 1998) — le tout deux fois daté, sur le cadre du premier panneau et au revers du second. Et peut-être a-t-il fait encore, à la même époque, le beau portrait de Charles-Quint en pourpoint rouge, donné, au Musée de Budapest, pour une œuvre de Bernard Van Orley.



Phot. Hanfstängl.
Fig. 172 — Jean Gossart dit Jean de Mabuse : Neptune et Amphitrite. (Musée de Berlin.)

Aucun texte, aucune pièce de comptabilité ne nous a renseignés jusqu'ici sur les travaux du maître à Wyk-te-Duerstede et à Utrecht. Nous



Phot Bruckmann

JAN GOSSAERT DIT JEAN DE MABUSE. — SAINT DONATIEN

Musée de Tournai

Librairie Armand Colin Paris

n'avons nulle raison de croire que son *Ecce Homo* au Christ assis et lamentable, du Musée d'Anvers, sa *Vierge mère* trônant dans un cadre pompeux d'architecture de marbre, du Musée de Berlin, et sa *Danaé*, du Musée de Munich, soient de ses productions utrechtoises. La *Madone glorieuse* est d'un Néerlandais hanté du décor italien, la *Danaé* ne s'élève pas au-dessus d'une étude académique froide et guindée.

On suppose que, vers la fin de sa vie, l'artiste, retourné à Middelburg, s'est de plus en plus enfoncé dans la manière, et l'on cite, à l'appui de ce dire, l'*Adam et Ève* du Musée de Bruxelles, tableau assurément très maniéré. Malheureusement on n'en sait pas la date. Par contre, nous avons au Louvre le portrait d'un *Religieux de Saint-Benoît*, signé, daté de 1526, et vraiment œuvre d'observation loyale et de peinture saine. Ainsi, lorsque l'art des Pays-Bas est le plus faussé, il suffit au peintre d'être obligé de reprendre contact avec la nature pour se ressaisir. Mabuse a beau sortir des traditions, c'est par les traditions qu'il vit. En lui, se dessine en raccourci l'avenir de l'école néerlandaise. Comme lui elle se diminuera en sacrifiant à un idéalisme où elle ne verra que des formules et se sauvera par les voies du réel.

L'Atelier d'Utrecht : Jan Van Scorel ou Schoorl (*Schoorl près Alckmaar, 1er août 1496, † Utrecht, 6 décembre 1562*). — Gossart n'était venu à Utrecht que pour le service de Philippe de Bourgogne. Scorel, successivement élève de Cornélis Buys et de Jacob Cornelisz d'Amsterdam, y vint d'abord chercher des leçons du maître de Maubeuge et, plus tard, y prit ses quartiers par libre choix. Son premier séjour ne peut être antérieur à 1518, et il ne saurait être de beaucoup postérieur, puisque le jeune artiste, piqué de la tarentule des aventures, courait bientôt en Allemagne, faisait une halte à Nuremberg, auprès d'Albert Dürer, gagnait Venise, s'embarquait pour Candie et se trouvait à Jérusalem, à son propre témoignage, en 1520. Deux ans après, il était à Rome au moment de l'élévation au trône pontifical de l'ancien précepteur de Charles-Quint, Adrien d'Utrecht, sous le nom d'Adrien VI. Ce pape hollandais l'investissait de la charge d'intendant du Belvédère, c'est-à-dire de gardien des richesses d'art apostoliques. Par malheur, en 1523, le pontife mourait. Aussitôt Scorel se dirigeait vers Utrecht, tandis que Mabuse s'apprêtait à réintégrer Middelburg. On faisait du nouveau venu un vicaire de l'église Saint-Jean, en attendant qu'on en fît un chanoine prébendé de l'église Sainte-Marie. En 1525, il peignait, pour la confrérie du Saint-Sépulcre, une longue série de portraits de pèlerins revenus de la Palestine, tous à mi-corps, la même palme à la main, la même croix à quatre croisettes au cou, sur d'étroits panneaux formant frise et, parmi eux, il se représentait lui-même, en inscrivant de sa main la date de son pèlerinage. En 1527, de grands

troubles éclatèrent à Utrecht. Le peintre se réfugia temporairement à Harlem, où il fut bien accueilli de tous et, spécialement, de Simon Saën, commandeur de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem et prieur du célèbre couvent des chevaliers. Le calme rétabli, on le revit dans la ville épiscopale. C'est là, surtout, qu'il fit école. Ses biographes le disent instruit, parlant cinq langues, poète et musicien, assez indépendant de caractère pour avoir décliné les invitations de François I[er] et de Gustave Wasa. Martin Van Heemskerck et Anthonis Moor, dit Antonio Moro, furent de ses élèves.

Le Musée des Amis de l'Art, d'Utrecht, conserve ses portraits de pèlerins de 1525, restaurés à plusieurs reprises et soumis, de nos jours encore, à un « rafraîchissement » abusif, suivant les méthodes allemandes, et,



Fig. 175. — Jan Van Scorel : Portraits de pèlerins à Jérusalem.
(Musée d'Utrecht.)

néanmoins, toujours saisissants de particularité, de vie personnelle, tous pareils, tous différents. A Harlem, Scorel exécuta, à l'intention des Johannites, une nouvelle procession de membres de la Confrérie de Jérusalem, ayant accompli leurs dévotions en Terre Sainte, et derechef se plaça parmi eux, cette fois portant un tableau d'offrande. Au Musée archiépiscopal d'Utrecht, deux effigies en buste d'un donateur et, mieux encore, d'une donatrice vêtue de noir; au Musée de Rotterdam, le portrait sur fond vert, daté de 1531, d'un jeune homme aux cheveux blonds, s'ajoutent à ses séries. Son chef-d'œuvre est ce *Tableau de famille* du Musée de Cassel où, devant une table servie, le père joyeux lève son verre et la mère a sur ses genoux son dernier fils tout nu. Cette peinture aimable et franche nous fait voir clairement comment un Néerlandais a pu, sans s'abdiquer, bénéficier des modèles de l'art d'Italie.

Au contraire, dans ses compositions religieuses ou légendaires, le désir de doter ses personnages d'une tournure sculpturale et de raffiner ses effets le pousse au *virtuosisme* à l'italienne. Ses compatriotes, fiers de son talent, ont pu le solliciter de peindre jusqu'à des décors de voûte

pour leurs églises. On en expose un sous son nom, dans une dépendance du Rijksmuseum, et qui provient du chœur de l'église de Warmenhuisen. S'il est, vraiment, l'auteur de ce *Jugement dernier* en cinq panneaux et des quatre scènes latérales qui le complètent, il n'a rien moins que le sens du monumental. C'est sur ses moyennes peintures qu'il faut le juger.

Un inventaire des biens de la commanderie de Saint-Jean, à Harlem, dressé en 1606, mentionne une *Crucifixion*, une *Sainte Cécile*, un *Baptême du Christ*, un *Adam et Ève* et une *Madeleine*, peints par lui pour le commandeur Simon Saën. Trois de ces panneaux ont été conservés. L'*Adam et Ève* et le *Baptême du Christ*, très éprouvés par le temps et les restaurations, se réclament, au Musée de Harlem, d'influences romaines et raphaé-



Fig. 174. — Jan Van Scorel : Portraits de pèlerins à Jérusalem.
(Musée d'Utrecht.)

lesques. Le second est le meilleur. Encore qu'une tradition nous présente le paysage montagneux et solennel du Jourdain comme inspiré de documents rapportés de Palestine par le peintre, il semble bien plus italien qu'oriental. Il est, en tout cas, noblement proportionné et en parfait accord avec les figures, et M. Lafenestre y montre à bon droit une sorte d'anticipation curieuse de l'art de Nicolas Poussin. Une *Madeleine*, au Rijksmuseum, relève d'une influence plus en honneur dans les Pays-Bas, au début de la Renaissance, que celle des peintres de Rome : l'influence des peintres lombards.

A ces tendances lombardes appartiennent également — toujours au Musée d'Amsterdam — deux compositions bibliques où se reconnaît le pinceau de Scorel : une *Bethsabée* nue et une *Reine de Saba*. Singuliers tableaux, durs et métalliques, marqués de recherches de délicatesse et dépourvus d'harmonie, en qui se dénature, avec des procédés primitifs encore, l'ancienne, simple et humaine imagination des purs Néerlandais !...

Le *Triptyque de la famille Vischer Van der Gheer* (Musée d'Utrecht) fut

commandé au peintre par deux frères et une sœur, voués à la vie religieuse. Au centre, l'aîné, Jacob Vischer, revêtu d'un costume ecclésiastique, prie aux pieds de la Madone. Les volets renferment les portraits d'Adrien Vischer en moine et de sa sœur Barbara en bénédictine, à genoux, l'un sous l'égide de saint Adrien armé, l'autre sous la sauvegarde de sainte Barbe. Il est certain que cet ensemble est d'aspect plus large et plus souple que les peintures ci-dessus analysées. Les portraits sont beaux, mais sans minutie. Toutefois, si la couleur a le brillant italien, la peinture n'est pas exempte de mollesse. L'artiste réserve les pâtes de quelque épaisseur aux étoffes, aux accessoires, au paysage même et peint les carnations par des glacis, sous lesquels transparaît le travail prépa-



Fig. 175. — Jan Van Scorel : Portraits de pèlerins à Jérusalem.
(Musée d'Utrecht.)

ratoire du dessin. Le maître d'Utrecht n'a plus la fraîcheur de sentiment des Primitifs ; il n'a pas encore la plénitude technique des bons peintres d'Italie qu'il admire.

Au fond, Jan Van Scorel nous laisse une impression complexe. Réaliste de complexion, il s'est efforcé de s'assimiler la rhétorique plastique de l'école romaine et les effets précieux de l'école lombarde. Après lui la voie se trouve ouverte, non pas seulement aux admirateurs des délicatesses de la Renaissance, mais, par-dessus tout, à ces pseudo-classiques qualifiés de *Romanistes*. Son élève, Martin Van Veen, appelé Martin Van Heemskerck, du nom du village où il était né, en 1498, commença par imiter sa manière aux oppositions vives — le diptyque de *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, daté de 1532, en fait foi au Musée de Harlem. Quelques années plus tard, un séjour à Rome l'avait converti au culte des raccourcis quand même et de tous les pédantesques développements de l'action corporelle. Ce prétendu « Michel-Ange batave »

mourut en 1574. Grâce à lui, l'art de vaine parade triompha jusqu'au jour où la révolte du génie national méconnu fit, progressivement, surgir une école nouvelle et vraiment hollandaise.

Le peintre des *Pèlerins de Jérusalem* avait, d'ailleurs, un autre disciple, Anthonis Moor, d'Utrecht, né vers 1512, et qui devint, sous le nom d'Antonio Moro, un des plus glorieux portraitistes de la Hollande et de la Flandre. Jeune, Moro peignit des *Groupes votifs de Pèlerins de Terre sainte* : le Musée de Berlin en possède un de 1544, qui le montre tout près de son maître, avec plus de liberté technique. Le fort et franc portrait qu'il fit de Scorel en 1556 et qu'on voit aujourd'hui à Londres (Society of Antiquities), achève d'établir un lien entre les deux hommes. Seulement, s'il est arrivé à Moro de risquer une composition religieuse, elle est plus que négligeable. On ne saurait rien dire de mieux de certaine *Résurrection du Christ*, conservée à Nimègue. En revanche, il a jalonné sa route de superbes effigies, protestation instinctive de la sincérité septentrionale. Il mourut à Anvers, peintre du duc d'Albe, en 1581.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 176. — Martin Van Heemskerck : Mise au tombeau.
(Musée de Bruxelles.)

Nous avons suivi jusqu'au bout le cycle des évolutions de l'art primitif en Hollande. Ce qu'il nous reste à savoir, touchant les acheminements esthétiques néerlandais, c'est à Anvers et à Bruxelles que, maintenant, nous l'apprendrons. Anvers est la ville prospère où tout aboutit, où tout se concentre, où presque tout se transforme. Bruxelles devient la capitale politique du pays et la cité où se bat le rappel de ses gloires.

L'ÉVOLUTION DE L'ART A ANVERS

Bruges n'était plus qu'une pauvre ville découronnée, en proie aux désordres civils, abandonnée de la noblesse de cour et qui voyait son commerce mourir. De jour en jour ses accès maritimes s'ensablaient davantage. Il fallait à tout prix à l'activité du négoce un port meilleur. Anvers, sur l'Escaut, fut ce port central. Les marchands de toutes les nations y affluaient. Des banques, des comptoirs s'y fondèrent en nombre infini. La ville était la grande étape naturelle du Nord vers le Midi et du Midi vers le Nord. Tout le monde y faisait halte. Elle constitua, par la force des choses, un merveilleux centre d'affaires, de luxe privé, d'échange d'idées et d'art.

Jusqu'au début du XVIe siècle il y avait eu, chez les Anversois, une production de peinture sans éclat. On ne pourrait signaler aucune tentative originale, proprement de génie local dans l'Anvers du XVe siècle. La rencontre de plusieurs des plus éminents artistes néerlandais qui s'y sont assemblés, en 1468, en une sorte de congrès, n'est qu'un accident sans rapport avec l'état du milieu. Cette réunion ne fait même pas pressentir le progrès extraordinaire qui, quarante ou cinquante ans plus tard, attirera et fixera tant de peintres étrangers dans la ville florissante et le plaisir qu'y éprouveront, à dater de 1520, des maîtres tels que Lucas de Leyde, Albert Dürer et Holbein à y visiter, dans leurs ateliers, leurs brillants confrères. Il est incontestable que les estampes des graveurs, partout recherchées, y ont pénétré de bonne heure et elles sont, pour les artistes, un puissant moyen d'initiation. Vers 1485, un imprimeur venu de Gouda, Gérard Leeu, s'est installé dans la cité et y publie des livres enrichis d'images d'auteurs demeurés anonymes. La plus précieuse, peut-être, de ces éditions illustrées est celle de la *Vie du Christ*, de Ludolphe le Chartreux, où l'on remarque certaines figures très nobles, à travers lesquelles on a la première intuition du style de Quentin Matsys.

Ce qui nous frappe, avant la crise romaniste, c'est un double courant de préoccupations, l'un d'origine lombarde, l'autre purement néerlandais. Le premier se caractérise par l'admiration de l'idéal de Léonard de Vinci, que l'on commence à connaître et qui touche profondément les plus grands artistes. On a pu remarquer déjà cette influence léonardesque dans la *Salomé* de Jacob Cornelisz du Musée de La Haye, dans la *Madeleine* de Scorel, du Musée d'Amsterdam. Mais personne n'a été plus obsédé du sentiment de Léonard et ne s'y est plus intelligemment rattaché que Matsys.

Le second courant, sur lequel il n'importe pas moins d'insister, et qui

est intimement national, dérive des Hollandais et, surtout, de Jérôme Bosch. Son premier graveur, Alart du Hammeel, a travaillé non seulement à Bois-le-Duc, mais encore à Louvain et à Anvers. L'officine anversoise du peintre graveur Jérôme Cock doit être bientôt la principale agence de propagande des thèmes du puissant humoriste.

Quentin Matsys, Metsys ou Massys (*Louvain?* 1466, † *Anvers*, 1530). — Guichardin, Molanus, Van Mander le font naître à Louvain; mais Anvers a revendiqué aussi la gloire de lui avoir donné le jour. Il aurait eu pour père un ferronnier du nom de Jan Matsys. Par malheur aucun acte ne fournit l'indication de la naissance d'un fils de cet Anversois qui ait été baptisé Quentin, et le prétendu père du maître meurt en 1465, alors que, dans un acte de 1494, Quentin se déclare âgé de vingt-huit ans, c'est-à-dire venu au monde un an après la mort de Jan. En réalité, il est établi que le grand peintre est fils de Josse Matsys, frère du ferronnier d'Anvers et ferronnier lui-même, mais fixé à Louvain où il a cessé de vivre en 1475, et, le 4 avril 1491, sa veuve émancipe ses trois enfants, Quentin en tête. Rien n'indique même qu'il soit sorti de Louvain avant 1491, année certaine de son installation à Anvers. A-t-il fait, tout jeune, son apprentissage de forgeron? A-t-il forgé de ses mains ou simplement dessiné la superbe garniture de puits que les Anversois lui attribuent sur une petite place auprès de leur cathédrale? Est-il devenu peintre pour l'amour d'une jeune fille qui n'eût point épousé un rude batteur de fer? Nous négligeons ces vaines légendes. Pour ce qui est de l'affirmation, si souvent formulée, qu'il s'est formé à la peinture sans maître, nous ne saurions l'accepter.

A notre avis, Quentin s'est initié à l'art de peindre dans un atelier louvanais. Il faut que son éducation ait été complète à sa vingt-cinquième année, pour que, dès 1491, la gilde de Saint-Luc l'ait admis aux honneurs de la franchise du métier en inscrivant son nom au *Liggere*.

Quentin n'est pas ostensiblement mêlé à la vie de la gilde. Jamais il n'y remplira aucune charge. Il ne reçoit pas de commandes municipales, à la vérité rares à ce moment. Par suite, une conjecture a été formulée : peut-être a-t-il entrepris le pèlerinage italien? Cette supposition de longue absence semble démentie par ce fait qu'il a eu promptement des élèves. De plus, il a épousé de bonne heure Alyt Tuylt; il en aura six enfants, dont deux garçons qui seront peintres. Devenu veuf, il épousera en secondes noces Catherine Heyens, vers 1508 ou 1510, et de cette union naîtront trois fils et quatre filles. Durant toute son existence, on le sent laborieux, casanier, tendre envers ses enfants et, d'ailleurs, sociable. Lucas de Leyde et Holbein lui ont rendu visite. Il compte parmi ses amis le savant Petrus Œgidius, Érasme de Rotterdam et Thomas Morus

lui-même. La mort le surprend en 1530 dans sa maison de la rue des Arquebusiers, qu'il s'est plu à décorer gaiement de son pinceau. De l'Obituaire de Notre-Dame il ressort qu'on lui a fait des funérailles modestes; mais sa gloire ne sera point oubliée.

La production de Matsys est assez difficile à classer. Un diptyque du *Christ bénissant* et de la *Vierge en prière*, représentés en buste, de grandeur naturelle, est généralement tenu, au Musée d'Anvers, pour une œuvre de sa jeunesse. Ce chef-d'œuvre doit beaucoup à l'art des Van Eyck et à celui de Bouts; mais les particularités se décèlent, ici, très différentes. Le type du Sauveur est d'une infinie douceur; le type de la Vierge réalise déjà pleinement l'idéal féminin de l'artiste, avec les yeux légèrement bridés, le regard très velouté sous des paupières lourdes, l'arc des sourcils haut, le nez droit, la lèvre supérieure longue, le menton extrêmement court, la chevelure d'un blond roux, faiblement ondée. Ces caractères seront si fréquents dans le répertoire de Matsys qu'on est fondé à croire que le même modèle a posé souvent devant lui. La facture reste simple en son affinement : des chairs rosées, presque sans ombre, quelques rehauts de blanc pour les lumières, le détail graphique des ornements et de la joaillerie relevé et vivifié par la vibrante justesse de la couleur. Rien n'est plus harmonieux et plus suave.

Un autre thème traité de bonne heure par le grand peintre, c'est le *Saint Jérôme en méditation*. Waagen pensait en avoir rencontré l'original à Turin, dans la galerie d'Arrache. Carl Justi a découvert la trace d'un second exemplaire de la même composition sur un Inventaire de l'Escurial dressé en 1574. Le tableau aurait été rapporté des Pays-Bas par le sculpteur-médailleur Jacopo da Trezzo, lequel a séjourné en Flandre en 1554. Si c'est le panneau qui se retrouve au Musée du Prado, on le doit considérer comme une copie; mais, de toute façon, la preuve est faite que le remarquable *Saint Jérôme* de Marinus de Romerswael, au Musée de Berlin, procède d'une création de Matsys. Celui-ci avait également peint, vers le même temps, à l'intention de la gilde d'Anvers, un tableau de *Saint Luc peignant la Vierge*, dont M. Hymans reconnaît la composition, avec grande vraisemblance, dans une estampe d'Antoine Wierix (n° 484 du Catalogue de ce graveur par Alvin).

Il y a, au Musée de Bruxelles, une peinture qui définit, pour nous, le meilleur de l'effort du débutant. La Vierge, en robe rouge, est assise, entre deux fenêtres, sur un trône de pierre. Entre ses mains s'ouvre un beau livre que l'Enfant Jésus feuillette d'un geste gracieux. Les vitraux des fenêtres nous offrent des images de sainte Catherine et de sainte Barbe, et les armoiries de la ville de Louvain, ainsi qu'un écusson non reconnu jusqu'ici.

Vers 1502 ou 1503, le maître s'est sans doute occupé d'importants panneaux commandés pour l'Espagne, retrouvés par Carl Justi en une vieille chapelle de San Salvador de Valladolid, à laquelle ils furent offerts par le licencié Gonzalez de Yllescas, membre du Conseil de Ferdinand et Isabelle, et par sa femme, Dame Marina de Estrada. Sur la face intérieure des vantaux s'évoquent la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*; sur la face externe s'étale la *Messe de saint Grégoire*. La figure de la Vierge suffirait presque à imposer l'identification. Le peintre est mûr pour les créations décisives.



Phot. Alinari.

Fig. 177. — Quentin Matsys : L'Adoration des Mages.

(Église Saint-Donat, à Gênes.)

La confrérie de Sainte-Anne, à Saint-Pierre de Louvain, demande à Matsys, en 1528, un grand triptyque de la *Famille de la Vierge* et de scènes de la vie de sainte Anne, d'après la *Légende dorée*. L'œuvre, dûment datée de sa main, est terminée en 1529. La composition s'étage, en trois plans pareils à des gradins, non sans analogie avec la *Famille de la Vierge* ou *Offrande expiatoire* de Gérard de Saint-Jean, au Musée d'Amsterdam. Aucune action commune ne rattache entre eux les personnages, unis seulement par la commune pensée. Leurs regards ne convergent même pas. Ils poursuivent ensemble leur beau rêve d'âme dans une nature où la réalité se fond en l'idéal et où l'on sent, sous la forme flamande, quelque chose du poétique mystère cher à Léonard de Vinci. La couleur, forte au premier plan, s'éclaircit et se nacre au second et se baigne, au dernier, d'une lumière édénique. Que le temps et les restaurateurs l'aient affaiblie, ils n'en ont pu détruire l'ineffable charme. Tout est précisé d'un pinceau net et caressant, d'une souplesse moelleuse,

d'un sentiment qui n'est peut-être plus naïf, mais qui reste absolument pur. L'œuvre a été exécutée en détrempe, avec des glacis à l'huile dans les ombres et, pour la fin, un revêtement général de vernis de copal blanc, grâce auquel la peinture s'est, en quelque sorte, cristallisée. Tel est, à ce qu'il semble, l'habituel procédé de Matsys.

A l'intérieur des volets, c'est tout d'abord la scène où Joachim est averti par un ange de la grossesse de sainte Anne; sur le second volet sainte Anne meurt, en son lit rouge, bénie par le Christ, assistée par la Vierge, pleurée par ses parents. Au revers des deux vantaux sont retracés, d'une part, le refus du prêtre d'accueillir l'offrande de Joachim,



Fig. 178. — Quentin Matsys : La Famille de la Vierge.
(Musée de Bruxelles.)

parce qu'il est sans enfants, et, en regard, l'acte de sainte Anne et de son mari réhabilité faisant agréer du pontife un coffret symbolique et un contrat d'abandon de leurs richesses. En ce contrat Matsys s'est fait une joie de transcrire le début d'une charte de donation consentie par lui, le 15 mars 1508, en faveur de ses enfants. La donnée mystique de la composition centrale est curieusement contre-balancée par des scènes relevant de l'existence vraie. La peinture religieuse tend, plus que jamais, à devenir une peinture de mœurs.

De 1509 à 1511, le maître vaque au triptyque de l'*Ensevelissement du Christ*. L'œuvre, commandée par la confrérie des Menuisiers d'Anvers pour son autel à Notre-Dame, appartient, maintenant, au Musée de la ville.

L'*Ensevelissement* est d'un pathétique profond. On commence à laver les plaies du cadavre ; on va l'oindre et le recouvrir du suaire. Les personnages sont vêtus de draperies simples (par exemple, la Vierge et saint Jean), ou de costumes mi-contemporains, mi-légendaires, beaux et

riches, moins compliqués, toutefois, que ceux de naguère. Chacune des figures a le geste spontané qui lui convient et l'expression qui touche. Nul peintre, depuis Gérard de Harlem, n'a eu le secret de cette émotion. Au massif du roc est taillé le sépulcre. Au ciel se découpent des nuages tourmentés. Jérusalem apparaît au loin. La poignante tragédie, en se concentrant et s'isolant, se relie à la vie de tout. C'est un spectacle sublime.

Le premier volet est consacré à saint Jean-Baptiste et l'on y retrouve quelques réminiscences d'une des planches de l'édition de la *Vie du Christ*, de Ludolphe le Chartreux, publiée en 1488 à Anvers, et, aussi, de l'estampe *Salomé*, de Lucas de Leyde. Il n'est que juste, en même temps, de souligner, dans le style même de la composition, une ressouvenance de Lucas, voire une influence d'Albert Dürer, des traits de détail empruntés à l'Italie, et, si l'on considère la grâce subtile et complexe de Salomé, la physionomie souriante et perverse d'Hérodiade, on est conduit à y sentir une préoccupation singulière de Léonard de Vinci.



Phot. Braun.

Fig. 179. — Quentin Matsys : Madeleine.
(Musée d'Anvers.)

Dans la collection Jacquemart-André, un portrait d'homme, signé du maître et daté de 1515, a été manifestement fait d'après une médaille ou un bas-relief de Florence, et c'est Cosme de Médicis qu'on y a pu reconnaître. Vers le même temps sa *Madeleine* du Musée d'Anvers, cette sainte charmante, à l'expression raffinée, découvrant d'une main délicate son vase à parfums, n'avoue-t-elle pas le souci de rivaliser avec les peintures de Lombardie? Un autre magnifique tableau de sa main (collection du comte Raczinski), *la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, n'est qu'une transposition partielle et libre, mais évidente, de *la Vierge, sainte Anne et l'Enfant Jésus avec un agneau*, de Léonard de Vinci, au Louvre.

Le second volet du triptyque d'Anvers nous met en face du *Martyre de saint Jean l'Évangéliste auprès de la Porte Latine*. Un grand effet sort de l'antithèse, violente et voulue, de la trivialité des tortionnaires et de la noblesse du martyr. L'humeur toute néerlandaise du contemporain de Bosch se proclame en ce hardi contraste.

On peut négliger les deux figures en grisaille, sans grand style, des deux saints Jean peints à l'extérieur des vantaux; mais il y a lieu de constater que le panneau central du retable (l'*Ensevelissement du Christ*) a été, pour l'artiste, le point de départ d'une série de *Calvaires*. De ces drames d'humaine et chrétienne douleur, issus assurément de son atelier, existent, en divers formats, à Anvers même, dans la collection Mayer Van der Bergh, — à Vienne, à la galerie Lichtenstein, — à Londres, à la Galerie nationale, — et à Munich, à la vieille Pinacothèque. Il est vrai que plusieurs de ces peintures, dont l'esprit et l'exécution ne permettent pas de méconnaître l'auteur, ont été attribuées, et, peut-être, le sont encore, par habitude, à l'inévitable Patenier ou Patinier. Il semblait naguère que sans lui Quentin n'eût jamais fait un paysage. En fait, ces collaborations ne s'appuient que sur des témoignages incertains et des légendes qu'il sied de ramener aux proportions du vraisemblable sous peine de tomber dans l'absurde. Matsys a peint encore, non moins que ses confrères, des *Madones à l'Enfant*, et il les a particulièrement fleuries de suavité. Le Musée de Berlin en possède une de grandeur naturelle et en pied, assise sur un trône de marbre. C'est bien moins une Vierge de majesté qu'une Vierge de tendresse et une mère occupée de sa maternelle joie. Cette belle peinture, d'un modelé gracieux et précieux, d'une harmonie riche et d'un rare éclat, est, probablement, des environs de 1512. Elle touche encore par quelques côtés à l'art de Gérard David, mais combien le sentiment déjà mondain du Brugeois se fait plus mondain! — Une autre *Madone*, assignée simplement à l' « école de Matsys », au Musée d'Amsterdam, est, tout au moins, une bonne reproduction d'une page de lui plus tardive. La tendance s'y trahit de plus en plus au sentimentalisme anecdotique et au relâchement du style. Aux abords de 1525, Matsys est entraîné dans le même sillage qu'un Scorel et qu'un Bernard Van Orley.

Ses œuvres religieuses constituent la plus grande partie de sa production, mais elles ne l'absorbent pas; il est, à la fois, peintre de mœurs et peintre de portraits. Il est même décorateur à ses heures.

Dans cette opulente cité d'Anvers, les banquiers, les changeurs, les orfèvres sont gens de conséquence. L'exemple d'une peinture d'intérieur de boutique, donné jadis par Petrus Christus, en ses *Fiançailles de sainte Godeberte*, commence enfin à porter ses fruits. Quentin s'y réfère, en traitant d'après nature des sujets auxquels il n'éprouve nul besoin de prêter un intérêt légendaire. Qu'on voie, au Louvre, son tableau du *Changeur et*

sa femme, signé de lui et daté de 1514, nous sommes en pleine vie réelle. — A Windsor, un tableau, faussement intitulé *les Avares*, nous peint la sombre humeur du contribuable en présence du receveur de l'impôt. Si ce n'est point un original de Matsys, c'est certainement une réplique d'un de ses sujets familiers. D'autres répliques ou copies s'en retrouvent à Venise, à Bologne (collection Zambeccari) et dans les Musées de Naples, d'Anvers, de Leipzig et d'autres villes, — la plupart avec des inscriptions qui ne laissent aucun doute sur le vrai caractère du thème. Les imitateurs du maître (spécialement Marinus de Romerswael) se sont très servilement emparés de ce genre. M. de Mély a prouvé que les deux fantaisies fiscales du Musée de Sigmaringen et de la collection Oppenheim, de Cologne, sont de Corneille de la Haye, dit, en France, Corneille de Lyon.



Phot. Neurdein.

Fig. 180. — Quentin Matsys : Le Changeur et sa femme. (Musée du Louvre.)

Un restaurateur de tableaux anversois du milieu du XVIIe siècle, Alexandre Van Fornenbergh, mentionne des fantaisies plus libres du pinceau de Matsys. Telle, par exemple, une jeune courtisane essayant de tirer à elle la bourse d'un vieillard qui rit en lui résistant, tandis qu'un jeune homme guette la scène derrière une porte entr'ouverte. Peut-être un tableau de la galerie Pourtalès, exposé à Bruges en 1902, est-il précisément cet ouvrage. Il en existe en tout cas, au Musée d'Anvers, une ancienne copie présentement attribuée à Jean Matsys, fils de Quentin. N'oublions pas que le graveur « de 1480 » avait déjà composé des joyeusetés de ce genre.

Comme portraitiste, Matsys vaut par l'intelligence de son interprétation des types, le moelleux de ses modelés, son travail toujours large, même dans la minutie d'un achèvement qui va jusqu'à transcrire lisiblement un texte sur une feuille de papier. Les lettres d'Érasme et de Thomas Morus sont utiles à consulter touchant les deux portraits d'Érasme lui-

même et de Petrus Œgidius, le bon philologue, exécutés en 1517. Les deux effigies nous ont été conservées : la première appartient, à Rome, au comte Stroganof ; la seconde, à Londres, à lord Radner, qui l'exposait, en 1875, à la Royal Academy, sous le nom d'Holbein. On connaît à Hampton-Court et au Rijksmuseum des répliques de l'une et au Musée d'Anvers une réplique de l'autre (Œgidius). Le philosophe de Rotterdam trace sur sa feuille blanche le début de sa *Paraphrase de l'épître de saint Paul aux Romains*. Le philologue anversois tient une lettre dont l'adresse reproduit l'autographe de Morus. Ce sont de très beaux morceaux. Cependant, la palme reste à l'admirable figure à mi-corps d'un chanoine inconnu, absolu chef-d'œuvre longtemps regardé à tort comme l'évêque Gardiner, entré dans la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne. Matsys en a, évidemment, fait bien d'autres qu'il reste à découvrir.

Il est probable que l'auteur de tant de compositions admirées a fourni des cartons aux tapissiers de haute lice, sinon d'Anvers (car il ne paraît pas y avoir eu de haute-liceurs anversois avant 1540), au moins de Bruxelles. On croit, en effet, discerner les marques de son style en plus d'une suite de tapisseries et, en particulier, dans la magnifique tenture de la *Vie de la Vierge*, tissée pour l'Angleterre et venue à la cathédrale d'Aix-en-Provence. Il avait embelli, en 1528 (deux années avant sa mort), la grande pièce de sa maison de peintures proprement décoratives. Fornenbergh les a vues, fort endommagées, mais non ruinées, vers 1650. Il en a déchiffré la date, et la description qu'il en donne (*putti en camaïeu*, etc.) révèle nettement une appropriation d'éléments décoratifs de l'Italie.

Contemporains et successeurs de Matsys, a Anvers. — Le milieu anversois est devenu un centre d'évolution trop caractéristique pour que nous puissions nous dispenser de résumer ici la part des producteurs qui ont le plus contribué, autour du maître ou peu après lui, à préparer l'épanouissement du génie néerlandais transfiguré sous une forme populaire. Nous grouperons donc, en de courtes notes, ce que l'on doit savoir, soit des artistes que nous avons été amenés à citer par anticipation, soit d'artistes, inégaux de valeur, mais tous typiques et que nous ne saurions passer sous silence.

JAN et *CORNELIS MATSYS* ou *METSYS*, *fils de Quentin* (1509-1575) — (1511 ? † *après* 1580). — Plusieurs membres de la famille du grand artiste s'adonnèrent à la peinture. Deux seulement ont laissé des ouvrages connus. Le premier est Jan, son fils aîné, reçu franc-maître en 1531, banni d'Anvers en 1544 pour crime d'hérésie, revenu en sa ville natale quatorze ans plus tard et qui finit, dit-on, par mourir dans la misère. — Nombre de copies ou de répliques de tableaux de son père sont probablement de lui. Ses œuvres sont généralement signées « *Joannes Messijs* » ou « *Massiis* » et

il n'est pas rare qu'elles soient datées. Nous connaissons de lui une *Judith portant la tête d'Holopherne* (collection W. Dannat, à Paris), d'une facture minutieusement étudiée et qui oscille entre l'art de Quentin et l'art de Scorel; — une *Hospitalité refusée à la Vierge et à saint Joseph à Bethléem*, datée de 1558 (au Musée d'Anvers); — un *David et Bethsabée*, daté de 1562 (au Musée du Louvre); — une *Sainte Famille*, datée de 1563, et une *Guérison de Tobie*, de l'année suivante (au Musée d'Anvers); — un *Loth et ses filles*, de 1565; un *Prophète Élie* et un *Saint Paul*, de cette même date, au Musée de Carlsruhe et au château de Schleissheim. Maints détails familiers et spirituels égaient ses compositions d'un ordre anecdotique, malheureusement impersonnelles. Les types ont de fréquents rapports avec ceux de Quentin; le paysage s'alourdit; les architectures sont volontiers pseudo-florentines.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 181. — Joachim Patenier : Le Baptême du Christ. (Musée de Vienne.)

Son frère Cornelis était inscrit à la gilde en 1531. Ses tableaux sont en petit nombre. Le Rijksmuseum d'Amsterdam possède de sa main un *Retour de l'Enfant prodigue*, de 1538, et le Musée d'Anvers un *Saint Jérôme dans un paysage*, de 1547. Le peintre se souvient de son père bien plus pour le caractère du décor naturel que pour l'expression des figures. Aussi bien, son désir d'indépendance et une vivacité d'impression qui lui est innée, le font s'essayer dans la gravure humoristique et le voilà, tout d'un coup, singulièrement loin des inventions de Quentin. Renouvier lui a consacré un des chapitres de ses *Types et manières de graveurs*. Sans le surfaire, il lui rend justice. Cornelis Matsys mérite une place parmi les « maîtres drôles ».

JOACHIM DE PATENIER, PATINIER ou *PATINIR* (*Bourignes, près Dinant, † Anvers*, 1524). — On conjecture que Patenier a travaillé à Bruges, dans sa jeunesse, à côté de Gérard David. Sa présence à Anvers est constatée en 1515. L'influence de Matsys sur son talent ne peut être contestée. Dürer, en 1520-1521, l'a fréquenté (il assistait, en 1520, à son second mariage), et parfaitement apprécié comme artiste. Le passage de son *Journal* où il

le taxe d'excellent paysagiste est bien digne de remarque : c'est la première fois qu'apparaît la notion, toute moderne, du paysage pris en soi. Pourtant, nous savons que Jean Van Eyck avait, à l'occasion, peint des paysages au sens restreint et pittoresque du terme et nous n'ignorons pas quel rôle a joué la campagne au fond des tableaux de Bruges et de Harlem. — Dürer nous laisse, d'ailleurs, clairement entendre que Patenier s'aide de dessins d'autres peintres ou se sert de leurs compositions. On observe, en effet, que le groupe principal de son *Repos sur la route d'Égypte*, du Musée de Berlin, relève du Maître de Flemalle; que son *Baptême du Christ*, nettement signé, du Musée de Vienne, est une véritable copie d'après Gérard David et que sa *Tentation de saint Antoine* du Prado n'existerait pas sans les modèles de Jérôme Bosch.

La tradition des services qu'il aurait rendus à ses plus illustres confrères en peignant les paysages de leurs tableaux est ancienne, puisqu'un article de l'Inventaire de l'Escurial de 1547 s'y réfère. Van Mander et ses successeurs n'ont que trop accrédité cette légende de continuelle collaboration incidemment dénoncée plus haut.

HENRI MET DE BLES (*Dinant?... † Liége, après* 1521?). — Nous rangeons Bles en cette série à cause de ses affinités avec les Anversois et de l'influence de Patenier sous laquelle il s'est développé. On voit à l'ancienne Pinacothèque de Munich une *Adoration des Mages* pourvue d'une signature, d'ailleurs douteuse, « *Henricus Blesius* ». L'œuvre dérive de l'*Adoration des Rois* de Mabuse, de la collection du comte de Carlisle, et a été réalisée sous la dépendance de Matsys. La critique a rapproché nombre de peintures analogues, toutes versées à l'actif du même « Blesius » énigmatique. Il est impossible de ne pas discerner en cet ensemble arbitraire le labeur de peintres très différents, quoique certainement anversois. C'est qu'il y a eu, à Anvers, entre 1520 et 1550, une foule d'artistes flottant entre les idées et les manières de Mabuse, de Matsys, de Josse Van Clève, de Bosch, de Lucas de Leyde et même de Dürer, et qui ne sont pas, malgré tout, fort éloignés les uns des autres. L'un de ces oubliés est ce Dirck Vellert, bon dessinateur et bon peintre, auteur de compositions de vitraux et de tableaux variés, surtout grand imitateur de Lucas de Leyde, remis en lumière par M. N. Beets d'Amsterdam. Mais leur réunion complète se définit en l'artificielle raison sociale *Henri Met de Bles*.

JOOS VAN DER BEKE ou *JOSSE VAN CLÈVE, le Maître de la Mort de Marie* (1491, † *Anvers*, 1540). — Voici un peintre de haut mérite, qualifié par Guichardin et par Van Mander de brillant coloriste et de portraitiste éminent, qui a des rapports avec Matsys et d'autres avec Barthélemy Bruyn de Cologne, et dont la postérité a longtemps perdu la mémoire. Ce n'est qu'au XIX[e] siècle que l'érudition a commencé à démêler son œuvre et,

n'ayant soupçonné ni le nom ni le pays, l'a pris pour un Colonais, alors qu'il a simplement travaillé en Flandre pour Cologne. Il résulte des recherches de Van den Branden, de Carl Justi, de Firmenich-Richartz, d'A.-J. Wauters et d'autres critiques que sa carrière s'est presque entièrement déroulée à Anvers. Ses prétendus séjours en Italie, en France, en Angleterre, sont de pures hypothèses. Les documents d'archives l'appellent indifféremment *Van der Becke* et *Van Kleef* et, parfois, joignent les deux appellations. On lit dans Van Mander que, vers la fin de sa vie, sa tête se troubla, d'où la désignation de « Van Clève *le fou* ».

La tradition le fait élève du peintre Jean Joest, à Calcar. D'assez grandes ressemblances se découvrent entre la peinture de Joos Van Kleef et celle de Jan Joest pour qu'on ne rejette pas une opinion d'autant plus acceptable que le Colonais Bruyn (1493-1556) s'est formé à la même école et que les deux artistes ont pu se rencontrer à Calcar.

La maîtrise technique de Van Clève est, en tout état de cause, antérieure à son arrivée à Anvers. M. Hulin a souligné, au Louvre, la date 1507, inscrite sur deux volets d'*Adam* et *Ève* (donation Lemonnier), qui sont de lui manifestement. Son admission à la gilde d'Anvers est de 1511. Il est doyen de la corporation en 1519 et en 1525. Au début de 1510, sans doute, il épouse Anne Veydt et loue une maison où naît, bientôt, son fils Cornelis. En souvenir de son mariage, le maître a exécuté, sur deux panneaux semblables, l'aimable portrait de sa jeune femme, égrenant son chapelet de corail, et son auto-portrait avec le geste de glisser à son propre doigt l'anneau nuptial. Ces portraits, datés de 1520, sont à Florence où, naguère, on les donnait à Matsys. Or, entre autres répétitions, il en est une, très belle, à Windsor, à laquelle une ancienne étiquette, collée au revers, attache le nom de « Sotto Van Cleef » ou « Van Clève le fou », et c'est d'après l'original ou d'après une réplique, mais, à coup sûr, d'après le type de 1520, que Wiericx a gravé l'effigie du peintre pour Lampsonius, avant 1572. La gravure porte, du reste, cette inscription : « *Justo Clivensi Antverp. pictori.* »

De l'an 1511 à l'an 1540, où il est mort, on n'est pas autorisé à croire que le maître se soit jamais absenté longtemps de sa ville adoptive.

La *Mort de Marie*, du Musée de Munich, provenant de l'église colonaise Sainte-Marie du Capitole, et sa réduction du Musée de Cologne, issue du village de Neumark près du Rhin, furent commandées en 1514 à maître Joos, par un gentilhomme colonais, Nicaise Hackenay, l'un des officiers les plus favorisés de l'empereur Maximilien.

Le groupe essentiel est de caractère particulièrement néerlandais, mais poussé vers le germanisme et l'exagération du pittoresque. L'ingérence de l'art italien y est très modérée, sans qu'on la puisse compter pour rien. Dans la réduction peinte pour l'église de Neumark, les élé-

ments du sujet se présentent autrement, sur un panneau de proportions relativement plus longues.

D'autres tableaux du peintre ont été reconnus : une *Sainte Famille*, au Musée de Bruxelles; des *Adorations des Mages*, au Musée d'Anvers et à San-Donato de Gênes; un triptyque de la *Vierge à l'Enfant*, où un ange offre à Jésus des cerises, en présence de saint Joseph, entre deux volets de Donateurs et de Saints, à Vienne; des *Calvaires*, variés, mais dérivés d'un même type, au Musée de Naples et dans la collection Weber, de Hambourg; une charmante *Annonciation*, offrant le joli détail ornemental d'un triptyque entr'ouvert sur le mur, comme au tableau de Cologne, dans la collection Kleinberger, de Paris.... On a rendu au maître non seulement son portrait et celui de sa femme, aux Offices de Florence, mais encore, à la Pinacothèque de Munich, le fameux portrait de l'*Homme à la belle main*; à l'Institut Stœdel de Francfort, l'image surprenante dite, autrefois, le portrait de *Kipperdoling*, quand on ignorait les traits de cet anabaptiste, et qui nous montre un homme grave, vêtu de noir, coiffé d'une sorte de barrette doctorale, s'enlevant en vigueur sur une double baie cintrée; le portrait de *Jean de Carondelet*, vieillard, de la collection Duchâtel; plusieurs portraits d'hommes aux Musées de Strasbourg, de Wœrlitz, de Lyon, de Marseille.... Ces effigies ont été reprises à Matsys, à Holbein, à Van Orley. C'était justice. Qu'on étudie le *Carondelet*, si diplomate, ponctuant ses paroles lentes d'un geste si persuasif de la main gauche. Qu'on s'arrête à Francfort devant le faux *Kipperdoling*, qui est un professeur ou un prédicateur, promenant sur son livre une main distraite armée d'une lentille de grossissement et, de l'autre main, gesticulant. Ces interprétations appartiennent à Van Clève et à lui seul. M. A.-J. Wauters a eu raison d'appeler l'attention sur l'action des mains de ses modèles. C'est une des recherches qui lui sont le plus à cœur.

Peintre d'histoire sacrée, portraitiste et paysagiste, sincère néerlandais, il justifie les éloges des Guichardin et des Van Mander. Son œuvre révèle, dès maintenant, après celui de Matsys, le plus noble jalon qu'ait posé un artiste anversois de la première moitié du XVIe siècle dans la voie qui mène à Rubens.

De Matsys aux « Maitres drôles ». — La biographie des peintres qui vont suivre est mal éclairée et leur production, rare et disséminée, ne se débrouille pas sans peine. Ils appartiennent à la curieuse catégorie des artistes énergiquement doués du sens indigène, rebelles à ce qui n'est point de chez eux, moins soucieux d'inventer que d'interpréter à leur guise et de peindre à pleins pinceaux. Plébéiens, en la rigueur du terme, ils se pénètrent de tout ce qui flotte des traditions de Bosch dans l'atmosphère néerlandaise, si forts de leur amour pour la vie et de leurs qualités

ouvrières que, sans foncière originalité, ils arrivent à faire figure originale.

MARINUS CLAESZOON DE ROMERSWAEL ou *LE ZÉLANDAIS* (*période d'activité environ de* 1521 *à* 1566). — Guichardin appelle Marinus « Marin de Sirezsen », autrement dit de « Zierikzée ». Van Mander ajoute qu'il est de Romerswael, ville zélandaise, absorbée dès longtemps par la mer avec le coin d'île qui la portait. En 1521, le jeune homme était à Anvers : il y peignait, en s'inspirant à la fois de Matsys et de Dürer, un *Saint Jérôme*



Phot. Anderson.

Fig. 182. — Marinus de Romerswael : Les Peseurs d'or.
(Musée du Prado, Madrid.)

méditant sur la Mort et le Jugement dernier, que sa date inscrite fait reconnaître au Musée de Madrid. Trois répétitions remarquables se voient à Louvain (collection Becker), avec la signature et la date 1541, au Musée de Douai et au couvent des Sœurs noires de Bruges, et des copies plus douteuses témoignent, aux Musées de Berlin, de Vienne, de Nantes, de Bordeaux, etc., du succès de l'ouvrage.

Ses *Peseurs d'or*, ses *Comptables*, ses *Banquiers* de la National Gallery, de la Pinacothèque de Munich, du Prado de Madrid, de Copenhague, de Florence, de Nantes, de Dresde ne sont rien de plus, pour le fond, que d'audacieux emprunts faits à Matsys. Marinus n'y saurait revendiquer que les traits de son goût, des mains étirées et d'insignifiantes modifications purement accessoires. Mais l'exécution lui fait grandement honneur.

Une fois pourtant, Marinus s'est élevé à une conception si haute

qu'elle étonne de sa part. Nous avons déjà fait état du tableau de la galerie de Windsor, où son maître de prédilection a mis en parallèle la rapace dureté des agents du fisc et la contrainte morose des bourgeois, obligés de desserrer les cordons de leur bourse. Au lieu de transcrire la donnée à son ordinaire, le peintre de Romerswael s'est avisé de la fondre en une action bien autrement significative, dont un passage de la *Vie de saint Mathieu* a suggéré la composition. Avant sa conversion, le futur Évangéliste était publicain, percepteur des taxes, au service de Rome. Pendant qu'il vaquait, un jour, aux opérations de son office, il vit Jésus suivi d'une foule de disciples — et, Jésus lui ayant fait un signe, il le suivit. Le riche cabinet de lord Northbrook, à Londres, abrite le tableau original, qui est un chef-d'œuvre, mais le Musée de Gand en montre un second exemplaire, moins achevé de technique, mais de la même main, et sur lequel on lit la date du 14 mai 1536; le Musée d'Anvers en conserve une copie médiocre, revêtue de la signature, très probablement fausse, de Jan Van Hemessen, et le Musée de Vienne trois autres copies datées de 1537 et de 1548 et attribuées, avec non moins d'invraisemblance, au même Van Hemessen.

Le peintre a placé la scène au seuil d'un portique, où est installé le bureau des recouvreurs des taxes. Sur la table, un scribe renfrogné enregistre le nom des taxés et les sommes versées. Au mur du fond se suspendent pêle-mêle, agrafées en masse, froissées, soulevées, hérissées, des cédules, des pièces administratives. Un homme paie sa redevance; un autre compte l'argent; un troisième tend un billet au publicain. Brusquement le Christ a passé; il a jeté son regard sur Mathieu, et Mathieu a compris son signe. Debout, la tête basse, ses longues et maigres mains (ces mains où se décèle toujours Marinus) croisées sur sa poitrine, le pauvre fonctionnaire se débat dans l'angoisse. La figure du Messie, humble et naïve, fait penser à l'art de Matsys et même, par delà Matsys, à l'art de Gérard de Saint-Jean. Il y a, dans l'ordonnance générale de la composition, un sentiment de force, un esprit de synthèse, une préoccupation d'évidence qui nous amène à l'idée d'un Jérôme Bosch, moins robuste, mais déchargé d'excentricité. Il faut avoir vu les deux *Vocations de saint Mathieu* de la collection du comte de Northbrook et du Musée de Gand pour savoir ce que peut le génie populaire agissant sur un artiste sans parti pris d'école. Une œuvre de cette portée ne s'est pas rencontrée deux fois dans la carrière de son auteur.

Une dernière lueur nous est offerte par la chronique sur les faits et gestes du peintre de Romerswael, et celle-ci presque déconcertante. En 1566, à Middelburg, il se serait mêlé si violemment aux iconoclastes qu'on le condamna, le 25 juin de l'année suivante, à la pénitence publique et à l'exil. Il dut mourir peu après.

JAN SANDERS dit *Van Hemessen* (*vers* 1504, † *ap.* 1575). — Sanders est venu à Anvers en 1519, de sa ville natale toute voisine, cette Hemixem dont le nom, sous sa forme ancienne, a été son nom d'artiste. Hendrick Van Kleef le Vieux, paysagiste et peintre de mœurs, l'a eu comme apprenti. Le registre de la gilde de Saint-Luc fait foi, en 1524, de son admission à la franchise du métier. En 1548, il est doyen de la confrérie. A-t-il vécu à Harlem, à partir de 1551, et y est-il mort? est-il mort à Anvers? Nous n'en savons rien. On a de lui quelques œuvres typiques.

Le Musée de Prague est en possession d'un *Saint Jérôme se mortifiant dans sa cellule*, daté de 1541, dont le Musée de Bruxelles a acquis une répétition de 1542. Ce sont deux peintures frustes, un peu grimaçantes. Au Musée de Nancy, le *Christ chassant les marchands du Temple*, daté de 1556 et signé en toutes lettres, est d'un caractère beaucoup plus personnel. C'est une effroyable mêlée de formes humaines, d'un rendu âpre et violent, mais plein de verve en sa roideur même. — Dix ans plus tard, Jan Sanders a fait et signé l'*Enfant prodigue* du Musée de Bruxelles, qu'il a plusieurs fois répété. Le peintre a toujours un dessin haché, un modelé brusqué, des tons briquetés, un accent populaire. Mais c'est au Prado que l'on peut voir son plus vigoureux ouvrage : le *Chirurgien de village*, ou, plus exactement, la scène traditionnelle de l'*Extraction du caillou de folie*, dont Jérôme Bosch a, le premier peut-être, fourni une interprétation plastique.

Il a plu à Van Hemessen de peindre l'opération falote sous les apparences les plus réelles, voire les plus terrifiantes. Les personnages sont des figures de grandeur naturelle à mi-corps. C'est un soudard qui est là, sous le couteau, assis, renversé, garrotté, convulsé, les yeux dilatés, la bouche tordue, les mains frémissantes. Le chirurgien, ses lunettes sur le nez, les lèvres entr'ouvertes, les manches retroussées — tel un boucher à l'abattoir, — taille et cisaille, et fait sortir du front le caillou, plus gros qu'un œuf. Pour l'aider, il a sa femme, en cornette blanche, et sa fille, en hennin, galamment décolletée. La mère du patient, maritorne lamentable, tord ses mains, dans un geste de Madeleine au pied de la croix. Depuis les horribles supplices retracés avec tant de scrupuleuse rigueur par les Thierry Bouts et les Gérard David, personne n'a fait une telle part à l'expression de la douleur physique. Toutefois les vieux primitifs peignaient, pour l'édification des fidèles, les affres et l'héroïsme des martyrs, et Van Hemessen peint son spectacle atroce en grand format pour le divertissement des curieux et à propos d'une bouffonnerie.

A Van Hemessen se rattache la question du Maître du Musée de Brunswick. Un tableau de ce Musée : *Distribution de secours aux pauvres*, a frappé de bons connaisseurs par son réalisme tranché, par son exécution inégale et tendue, mais individuelle et, par places, spirituelle et

savoureuse. Aussitôt les enquêteurs allemands d'entrer en campagne, afin de découvrir d'autres ouvrages du maître inconnu. Ils en ont découvert, en effet, à Berlin et à Francfort. Le Rijksmuseum d'Amsterdam en a conquis un, trouvé à Maestricht en 1895 : un *Ecce Homo* sur une place publique, où travaillent des ouvriers. Comme l'œuvre type, origine des enquêtes, est signée d'un monogramme inexpliqué, on a baptisé l'auteur présumé de la série « le monogrammiste de Brunswick ». Tout d'un coup quelqu'un a senti des rapports entre cette production anonyme et la production avérée de Van Hemessen et a proposé de voir en lui le titulaire du monogramme. Des discussions vivement engagées, aucune lumière n'a jailli. Un seul point est hors de conteste : quel que soit le nom de l'artiste en cause, il touche aux Anversois; il s'apparente à Van Hemessen; il appartient à la lignée des peintres populaires qui sont en train de donner à la Flandre, pour la garantie de son art national renouvelé, le grand Pierre Brueghel.

JAN MANDYN (1502-1560). — « Il y avait à Harlem Jan Mandyn, qui excellait à représenter les diableries et autres *choses drôles* aimées de Jérôme Bosch. Il est mort à Anvers, pensionnaire de la ville. » Ces deux phrases de Van Mander nous fixent sur la patrie, le genre de talent et la résidence finale de ce peintre qu'une fortune bizarre avait conduit à une sorte de poste officiel. Les découvertes de Van den Branden ont justifié, précisé en grande partie ces assertions élémentaires.

En 1542, Mandyn a quarante ans. Sa présence à Anvers est constatée en 1530. Sur le tard, il est peintre en titre de la commune. Il est mort au commencement de 1560.

Des documents retrouvés mentionnent deux œuvres de Mandyn : une peinture sur cuivre, exécutée en 1536, pour l'enrichissement d'un tombeau, sur la commande de l'évêque de Dunkeld, en Écosse, et une *Tentation de saint Antoine*. Beaucoup de ses tableaux sont sûrement conservés sous le nom de Bosch, dont il a, plus que personne, par ses imitations incessantes, accrédité le goût dans sa ville d'adoption. Une *Marche au Calvaire*, comprenant environ quarante personnages et comme calquée sur celles du maître de Bois-le-Duc, mais portant un monogramme fait de la lettre M encadrant une lettre H, coupée verticalement d'une lettre I, a été vue en 1882 chez l'expert de Brouwere, à Bruxelles.

Le robuste peintre Pierre Aertsen, d'Amsterdam, surnommé le *long Pierre* (*Lange Pier*), qui habita Anvers de 1535 à 1576 ou environ, peignant de rustiques tableaux d'église et des tableaux de rustres joyeux, longs et dégingandés comme lui-même, était son ami et vécut sous son toit. Or, Lange Pier eut pour neveu et pour élève l'Anversois Joachim Beuckelaer, excellent peintre de Marchés et de Cuisines, né vers 1530, franc-maître en 1560 et mort vers la fin de 1575. Ainsi des liens apparaissent

entre les artistes, et l'ascension de l'art populaire, en regard des progrès du romanisme, s'explique sans peine.

PIETER HUYS (*travaillant vers 1545 et, probablement, vivant encore en 1570*). — Ce n'est que de nos jours que l'attention s'est éveillée sur ce peintre, doublé d'un très habile graveur, à propos d'un étrange et hardi tableau attribué à Bosch, au Musée de Douai : les *Misères de Job*. Huys compte, indéniablement, parmi les sectateurs de Hieronymus. Ses ini-



Phot. E. Lévy.

FIG. 183. — Pieter Huys : Tentation de saint Antoine.
(Collection du comte Paul Durrieu.)

tiales P. H. se discernent, au Prado, sur un panneau des *Tourments de l'Enfer*.

En 1888, Paul Mantz acquérait une petite *Tentation de saint Antoine* avec la signature complète de *Peter Huys* et la date de 1547, passée depuis dans la collection du comte Paul Durrieu. La technique en est magistrale et conforme au dernier point à la facture du tableau douaisien. Dans les deux œuvres, qu'il est désormais impossible de ne pas assigner au même peintre, l'inspiration vient de Bosch, mais les types sont autres et la peinture est plus nourrie. L'artiste est plus éloigné de l'abstraction, moins puissant, plus terre à terre et plus souple. Sa pointe de graveur vaut son pinceau. La Bibliothèque royale de Bruxelles s'est enrichie du seul exemplaire connu de l'*Esbatement moral des animaux*, recueil de fables divertissantes, publié à Anvers, en 1570, par Philippe Galle. A feuilleter

ces estampes de bêtes spirituelles, de paysages naturels, de fantaisies humoristiques variées, vivantes, fantasques, on a la vision de tout le chemin parcouru de Bosch à Brueghel, dont l'œuvre sera exposé dans la suite de cet ouvrage.

Que les romanistes tiennent, à présent, le haut du pavé officiel avec les Floris; qu'on ne jure plus dans les grands ateliers, que par Raphaël et par Michel-Ange, maîtres merveilleux dont on abâtardit les formules; qu'on tende à renier au bord de l'Escaut, comme partout en Néerlande,



Phot Hanfstängl.

Fig. 184. — Brueghel le Vieux : Kermesse.
(Musée de Vienne.)

l'héritage des aïeux, il n'y a rien que de provisoire dans le triomphe de cette fausse grandeur. Le génie populaire accomplit sa tâche de salut. Le naturalisme audacieux des « maîtres drôles » sauvegarde l'humeur nationale et, peu à peu, oblige les docteurs de l'art d'importation à se rouvrir à l'esprit de leur race.

LES ARTISTES DU PAYS WALLON
L'ART ÉCLECTIQUE DE BRUXELLES

Nous chercherions vainement dans les provinces du Sud des Pays-Bas l'équivalent de cette énergie résistante et de ce travail de prépara-

tion de l'avenir. La fameuse initiative des paysagistes mosans ne soutient pas l'examen, car Patenier, de Bouvignes, après s'être formé à Bruges, est devenu un peu Anversois, et Bles, de Dinant, — ce Bles en l'œuvre incertain duquel les œuvres d'on ne sait combien d'inconnus se confondent, — lui doit le plus clair de son fonds. De tous côtés, au XVIe siècle, les anciens ateliers méridionaux disparaissent. Liége, centre d'art secondaire, prône comme son plus haut artiste le romaniste Lambert Lombard. A Louvain, tout décline, tout s'éteint avec Albert Bouts, le fils du grand Thierry. A Bruxelles, l'éclectisme règne; on compose de nombreux car-

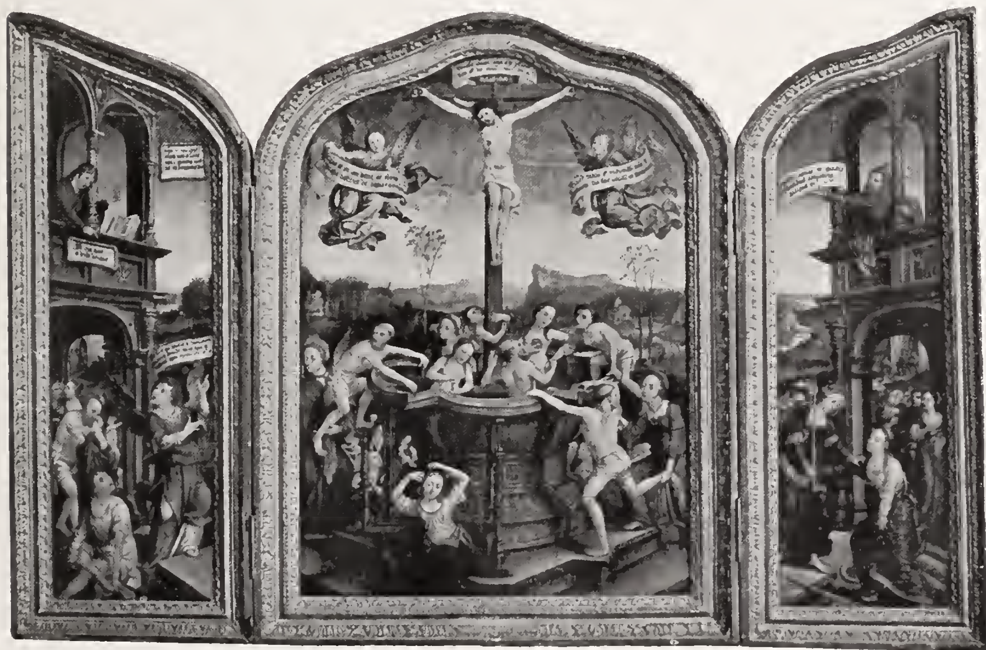
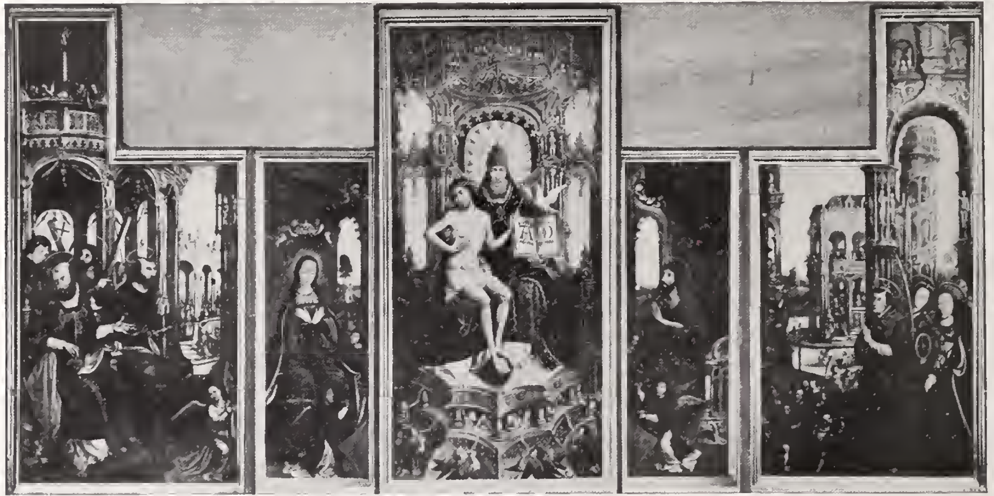


Fig. 185. — Jean Bellegambe : Le Pressoir mystique.
(D'après Fr. Benoit, La Peinture au Musée de Lille.)

tons de tapisserie, souvent d'un beau style décoratif; on peint des retables dans le goût de Mabuse et l'on penche de plus en plus vers le romanisme. Point de maître de premier ordre, mais quelques peintres d'un beau talent et même un peintre doté de qualités supérieures : Bernard Van Orley. D'autre part, à Douai, Guichardin signale un isolé de grand mérite, Jean Bellegambe, dont la carrière s'est déroulée en de typiques conditions.

Jean Bellegambe (*Douai vers* 1470, † 1534). — Le douaisien Jean Bellegambe n'est guère sorti de sa ville; ses amateurs ont été des moines théologiens, les magistrats de sa cité et quelques bourgeois sans prétention. Or cet homme simple, qui porte le même soin en toutes les tâches et semble vivre uniquement d'une vie traditionnelle, ce provincial qui n'a, probablement, vu les villes flamandes qu'en courant et jamais l'Italie, participe à toutes les tendances des « gothiques » en train de s'italianiser. Il

invente de ces architectures à colonnes, à baldaquins, à médaillons, où la Renaissance proclame partout son avènement; il prodigue les figures nues pour le plaisir de les prodiguer; il montre souvent des afféteries et des préciosités presque puériles. Son style est le plus composite qui se puisse imaginer. Ni le sentiment de la grandeur, ni le sentiment de l'émotion, ni la suavité ne lui manquent; mais on n'a pas, devant ses œuvres, l'impression d'un art spontané. Point d'artiste plus ingénieux à combiner des mouvements, à lier des pensées et des formes. Malheureusement, son ingéniosité est, la plupart du temps, trop laborieuse pour nous toucher. Il dessine bien et facilement; il a d'éminentes qualités



Phot. Baron.

Fig. 186. — Jean Bellegambe : Polyptyque de la Trinité.
(Notre-Dame de Douai.)

de coloriste qui lui ont fait décerner, dans son pays, le titre de « maître des couleurs », et il traite à perfection le paysage; mais trop d'insistance lasse l'attention du spectateur. Bellegambe, loué par Guichardin et par Vasari, est, en réalité, la forte expression d'un art qui aurait besoin de se retremper dans la nature.

L'héritage du maître douaisien est très riche. Il comporte, au Musée de Lille, un triptyque en l'honneur de la *Trinité*, avec le portrait de l'abbé Jacques Cœne et des parents de celui-ci, accompagnés de leurs patrons, exécuté vers 1515 pour l'abbaye de Marchiennes, et le triptyque du *Bain mystique des âmes dans le sang du Christ*, plus récent de sept ou huit années et provenant de l'abbaye d'Anchin; au Musée de Lyon, un triptyque en l'honneur de la *Trinité*, cruellement restauré; à Notre-Dame de Douai, le polyptyque de la *Glorification de la Sainte Trinité*, achevé vers 1525; au Musée de Douai, les deux volets d'un triptyque en l'honneur de l'*Immaculée Conception*, peint en 1526 pour Jean Portier et Marguerite Muret, sa femme; au Musée de Bruxelles, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, sur un

trône dominé d'un portique; à la cathédrale d'Arras, deux triptyques de l'*Adoration de l'Enfant Jésus* et des *Apprêts de la Crucifixion*; au Musée de Berlin, un triptyque du *Jugement dernier*.

On avait, à l'abbaye du Saint-Sauveur d'Anchin, deux dévotions principales : le culte de la Trinité et la piété envers le Saint Sang du Christ. L'abbé Charles Coguin de Sainte-Radegonde résolut, vers 1520, de doter son monastère de deux œuvres d'art, adaptées aux deux sollicitudes mystiques de ses religieux. Un théologien a, certainement, rédigé le programme de l'*Adoration de la Trinité* renfermant, en raccourci, toute la doctrine catholique. Au centre, sur un trône supporté par un socle magni-



Phot. Baron.

Fig. 187. — Jean Bellegambe : Polyptyque de la Trinité.
(Notre-Dame de Douai.)

fique, le Père Éternel est assis, en chape rouge, et couronné d'une tiare étincelante. Sur ses genoux il tient le Christ, qui montre la plaie de son flanc. De la main gauche, le Père présente le Livre ouvert sur lequel la colombe du Paraclet s'est posée. Autour du socle volent des chérubins chantant la gloire du Seigneur. A droite et à gauche, deux étroits panneaux encadrent d'architectures décoratives la Vierge et le Précurseur en prière, et des anges. Puis, aux deux extrémités, deux panneaux larges groupent, devant des édifices, saint Pierre, saint Paul, tous les Apôtres avec leurs attributs, et, en regard, les martyrs, saint Étienne, sainte Catherine, sainte Barbe, les saints Innocents jouant sur la prairie céleste. Enfin, dans le fond, partout illustré de palais ou d'édicules de rêve, apparaissent, dans une inconcevable variété d'épisodes, les vierges, les confesseurs, les guerriers, les élus glorieusement accueillis par le Dieu « Unus et Trinus ».

Sur les deux panneaux extérieurs du milieu sont peints le Christ, homme de douleur, et la Vierge agenouillée. Des deux côtés, sous forme

de scène d'adoration, se développe la commémoration de la dédicace. Ici, l'abbé Coguin à genoux, sous la protection de son patron, Charlemagne, et suivi de deux acolytes portant sa mitre éclatante et sa précieuse crosse d'or ciselé; là, saint Benoît, père des moines d'Occident, présentant des religieux. Plusieurs de ces figures sont de remarquables portraits.

Cette sommaire description ne peut faire compte des intentions théologiques surabondantes que le peintre a dû exprimer en langue pittoresque. Un seul trait, choisi en dehors de l'exégèse, dira l'effort de condensation : Charlemagne est auréolé, couvert d'un manteau fleurdelysé, ceint d'une cuirasse d'or rehaussée de l'aigle bicéphale et paré d'un collier de coquillages. C'est que Bellegambe a été tenu de montrer en lui le saint, le roi des Franks, l'empereur du Saint-Empire germanique et le pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Pour tout ce qui touche aux déductions proprement dogmatiques ou d'enseignement religieux, l'emploi des phylactères à inscriptions s'est imposé. Dans le polyptyque de la *Trinité*, les textes se déploient avec discrétion. Dans le *Bain mystique* du Musée de Lille, exécuté aussi pour l'abbaye d'Anchin, ils débordent. Le caractère particulièrement symbolique du sujet commandait qu'on les multipliât.

Le Douaisien mourut, apparemment, en 1534, laissant un fils, Martin Bellegambe, peintre comme lui et qui engendra une lignée de négligeables peintres. Les Néerlandais ne se reconnaissent pas pleinement en sa peinture; les Français ne sauraient, pourtant, revendiquer comme un des leurs ce Flamand de tradition et d'éducation néerlandaises. Il peint d'autres types que ses confrères brugeois, anversois ou bruxellois, mais il les peint selon leurs principes et avec leurs procédés.

Les peintres bruxellois de transition : Bernard Van Orley et son entourage. — L'artiste de Bruxelles le mieux doué pour réagir, au nom de l'esprit national, est précisément celui qui a le plus aidé au triomphe du romanisme. C'est Bernard Van Orley. Ses dons natifs sont si grands et le sentiment néerlandais encore si vif en lui que toute originalité n'a pu s'étouffer en ses œuvres. Dürer, en 1521, lui a témoigné plus que de la sympathie et de l'estime : il a fait, d'après lui, deux admirables portraits, l'un dessiné au charbon, acquis par la Galerie du grand-duc de Weimar, l'autre peint, exposé au Musée de Dresde. Mais, en réalité, toutes ses pensées convergent vers l'Italie. Il est le maître de ce Michel Van Coxcie, qu'on a surnommé le *Raphaël flamand*, de même qu'on a décerné à l'élève de Scorel, Martin Van Heemskerk, le titre de *Michel-Ange batave*. Le mouvement esthétique, autour de ces hommes, n'a rien de ce caractère d'une évolution normale qu'il avait, naguère, quand les influences

de la péninsule, lentement venues, comme filtrées à travers la distance, provoquaient des réflexions avant d'insinuer le désir de chercher, de quelque façon nouvelle, l'idéale perfection. Les suggestions qui se sont, un jour, dégagées pour un Matsys de l'ondoyant et lointain génie d'un Léonard et l'ont invité, non à déformer sa nature, mais à l'enrichir de délicatesses neuves, ces suggestions, à Bruxelles, sont inconnues. La



Phot. Hanfstängl.

Fig. 188. — B. Van Orley : Épreuves et patience de Job.
(Musée de Bruxelles.)

Renaissance qui s'accrédite est l'acceptation pure et simple de formules transalpines déjà décadentes, foncièrement antinéerlandaises.

Bernard Van Orley sort de la grande maison des seigneurs d'Orley, justiciers du Luxembourg, mais ne tient de sa naissance aucun avantage, étant fils de bâtard. On le croit né à Bruxelles vers 1490. De bonne heure, il s'est livré à l'étude de la peinture et a fait un premier séjour à Rome, — au plus tard, sans doute, en 1514. Il ne pourra plus faire le voyage d'Italie qu'en 1527, et la présence d'une reproduction de bas-reliefs de l'Arc de Titus, sur un des volets de ses *Épreuves de Job*, triptyque de 1521, atteste un voyage antérieur. En 1515, il prélude à sa carrière de

peintre de cour, en exécutant un portrait de Charles-Quint, des portraits de princes et de princesses, tous disparus ou non reconnus encore. La fonction de peintre en titre de Marguerite d'Autriche, gouvernante générale des Pays-Bas, lui est dévolue le 23 mai 1518. On ne sait combien il a dû mettre au jour de portraits de la régente. La seule portraiture authentiquement du pinceau de Bernard que l'on possède est celle du médecin bruxellois Georges Zeller, signée, datée 1519, au Musée de Bruxelles. Ce morceau est bien d'un homme au courant de l'art de Florence et reste, cependant, curieusement néerlandais, rappelant Matsys et Lucas de Leyde.

En même temps, Van Orley termine un triptyque de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, de la *Crucifixion* et de la *Descente de croix*, commandé en 1515 par une confrérie de Furnes. Le Musée de l'Ermitage a recueilli le volet de la *Descente de croix*. C'est une composition fort mouvementée, en laquelle il est impossible de ne pas faire la part de l'influence italienne, mais qui a quelques beautés frappantes.

Que se passe-t-il, à ce moment, dans le cerveau de l'artiste? Le triptyque de l'*Adoration de la Trinité par tous les Saints*, qu'il mène à bonne fin, en 1518, pour Notre-Dame de Lubeck, ne se réclame nullement de l'Italie. Nous y voyons, comme donnée principale, une imitation flagrante d'une des plus célèbres compositions de Dürer. Cependant, Van Orley a sur son chevalet un autre triptyque, acquis d'avance par Marguerite d'Autriche et destiné à Antoine de Lalaing, comme marque d'une estime toute spéciale. C'est le triptyque des *Épreuves de Job*, du Musée de Bruxelles, daté de 1521. Cette fois, l'auteur a pensé à Michel-Ange et il s'est inspiré de lui délibérément.

L'éclectisme se donne de nouveau carrière dans les deux sujets extérieurs du triptyque : la *Mort du juste* et la *Mort du méchant*. C'est un étonnant mélange de conceptions pédantes, d'anecdotes, d'énigmes, de bizarreries, d'emprunts à l'Italie, de formes de rhétorique peinte, de métier extraordinaire et de caprices néerlandais !

Un seul mot du *Jugement dernier* du Musée d'Anvers. Alphonse Wauters ne s'est pas trompé en y dénonçant l'ascendant indéniable du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Mais il ne siérait pas d'oublier que Bernard Van Orley n'a pas été seulement un peintre de retables et de portraits. Il a été aussi un inventeur de cartons de tapisseries d'un pittoresque neuf et de vitraux dont on peut discuter le principe, mais non la valeur. Jean Corneille Vermeyen, de Beverwick près Harlem, avait récemment traduit à l'intention des haute-liceurs l'histoire de la *Guerre de Tunis*. Il avait su intéresser le regard à des évolutions de troupes et à des débarquements et à tout ce qui concerne la guerre lointaine. Van Orley reprend sa tradition et s'élève de beaucoup au-dessus de lui. On lui doit trois séries de tentures princi-

pales : la *Vie d'Abraham*, à Hampton Court, les *Belles chasses de Maximilien*, à Paris, et la *Bataille de Pavie*, à Naples. Celle qui l'emporte, à notre avis, sur les autres, c'est la tenture des *Chasses de Maximilien*. Elle vaut par les paysages au moins autant que par les figures, et ces paysages sont de magnifiques vues des environs de Bruxelles étudiées d'après nature. Les dessins du maître entrés au Louvre en font foi.

Des verrières de sa composition, exécutées sous ses yeux et avec son concours, existent aux transepts de l'église Sainte-Gudule et en la grande



Phot. Hanfstängl.

Fig. 189. — Corneille Van Koninxloo : La Parenté de la Vierge.
(Musée de Bruxelles.)

chapelle dite « du Saint-Sacrement-du-Miracle » (1537). Les vitraux de maître Bernard relèvent des données de la Renaissance. Un arc triomphal s'y dessine, au centre, sous lequel se rangent, dévotement agenouillés, d'un côté, Charles-Quint avec Élisabeth de Portugal, de l'autre, Louis, roi de Hongrie, et sa femme Marie, sœur du roi d'Espagne. Les modèles sont vêtus avec magnificence et accompagnés de leurs patrons. Devant eux est un autel. Ce sont de superbes portraits. Il faut joindre à cette série le troisième vitrail de la chapelle du Saint-Sacrement, où semblent vivre et prier François Ier de France et sa femme Éléonore d'Autriche.

Maître Bernard est mort en 1542. Il a obstinément travaillé, produit sans trêve, dépensé un talent rare, et il n'a pas produit un vrai chef-d'œuvre. Auprès des Italiens qu'il a imités, il pâlit plus qu'on ne saurait

dire, et vis-à-vis des grands Néerlandais dont il a déserté les voies, il pâlit davantage encore.

Ceux qui l'entourent, les Vermeyen, les Koninxloo, les Lucas Gassel, ne sont pas de taille à juger de la direction qu'il donne à ses élèves et, par conséquent, à la rectifier. Jean Cornelis Vermeyen (1500-1550) a fait des portraits qu'on ne connaît plus, des tableaux dont un seul, l'*Enserelissement du Christ*, du Musée d'Arras, nous est parvenu, et, s'il n'avait devancé Van Orley en des recherches de tapisserie à sujets tirés de l'histoire contemporaine, nul ne se souviendrait de lui. Corneille Van Koninxloo, qui travaillait de 1525 à 1540, réclame au Musée de Bruxelles un tableau de la *Parenté de la Vierge*, daté de 1526, qu'on croirait de l'école de Gossart, et, peut-être, un triptyque de *Madeleine chez Simon le Pharisien*, de la *Résurrection de Lazare* et du *Ravissement de Madeleine au ciel*, commandé par l'abbé de Tuegele. Lucas Gassel n'est qu'un paysagiste, assez curieux de la vie pour représenter à l'occasion en ses paysages des travaux des industries et des mines. Tout cela passera. Mais pourquoi prêtera-t-on une si grande attention aux Van Coxcie? Parce que le glacial romanisme s'est alors imposé.

Nous avons suivi les manifestations de la peinture des Pays-Bas depuis son décisif épanouissement avec les frères Van Eyck et à travers ses différents milieux. De mauvais jours sont venus pour le génie de Néerlande. Mais, dès maintenant, il est avéré que de forts éléments de réaction se sont amassés. Les portraits imposent la vérité aux artistes. La verve populaire restitue, maintient, développe le robuste esprit de la race. Par surcroît, des événements vont surgir qui changeront la face du pays. Là où il n'y avait qu'un peuple et qu'un art, il y aura deux arts et deux peuples. Mais quiconque les voudra étudier retrouvera en eux les éléments primordiaux qui ont fait la gloire et la force des sincères écoles primitives.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome III, p. 322 et suiv.
Sur les artistes dont il est parlé dans ce chapitre, voir :

Sur ***Albert Van Ouwater*** : W. Bode, dans *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1890. — Durand-Gréville, Albert Van Ouwater et Gérard de Saint-Jean, *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1904, t. II.

Sur ***Gérard de Saint-Jean*** : Renouvier, *Les peintres de l'école hollandaise. Gérard de Saint-Jean et la Résurrection de Lazare*, Paris, 1857. — Dr Waagen, Les peintures du retable des chevaliers de Saint-Jean de Harlem au Musée de Vienne, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Vienne, 1866. — W. Bode, *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei*, Brunswick, 1883. — Théod. von Frimmel, *Kleine Galerien*, Neue Folge, IV, *Gemälde in der Sammlung Alb. Figdor in Wien*, Leipzig, 1896. — Friedlænder, dans *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1903. — Camille Benoit, La Résurrection de Lazare du Louvre, *Recueil de la Fondation Piot*, t. IX. — Durand-Gréville, dans *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1904.

Sur le **Maître de la Vie de Saint Bertin** (*Simon Marmion*) : Dusevel, *Recherches sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens*, Amiens, 1858. — Pinchard, *Archives des Arts*, t. II, et Annotations à Crowe et Cavalcasselle (Édition française, t. II). — Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint Bertin et Simon Marmion*, Lille, 1892. — Cte P. Durrieu, L'Histoire du Bon roi Alexandre et le Roman de la Toison d'or, *Rev. de l'Art...*, 1903, I. — S. Reinach, Les Grandes chroniques de Saint-Denis à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, *Gaz. des B.-A.*, 1903, et *Recueil de la Fondation Piot*. — C. Benoit, La peinture française à la fin du xve siècle, *Gaz. des B.-A.*, 1901, t. II, p. 98. — L. de Fourcaud, Le Maître de la Vie de Saint Bertin et Simon Marmion, *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1909, t. II. — Hénault, *Les Marmion, peintres amiénois du* xve *siècle*, Paris, 1910.

Sur **Thierry Bouts** : Liévin de Bast, Identification de la « Justice d'Othon », d'après un texte d'un ancien manuscrit, *Messager des Sciences et Arts de Belgique*, 1833. — Edw. Van Even, *Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du* xve *siècle*, Bruxelles, 1861. — Testament du maître, *Bullet. de l'Acad. royale de Belgique*, 1862, et *Histoire de l'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles, 1870. — Alph. Wauters, *Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils*, Bruxelles, 1863. — A. Bredius, Tableaux présumés de Bouts, à Lisbonne, *Kunstbode*, Harlem, 1881. — W. M. Conway, Deux tableaux de la National Gallery de Londres, l'un (*Vierge assise, priée par saint Pierre et saint Paul*) restitué à Bouts, l'autre (*Exhumation de saint Hubert*) supprimé de son œuvre, *The Academy*, mars 1882. — Jean Guiffrey, La *Chute des Réprouvés*, du Louvre, et le *Chemin du Paradis*, de Lille, *Rev. de l'Art...*, 1898, II. — C. Benoit : ces mêmes peintures rendues à Bouts, *Chron. de l'Art et de la Curiosité*, 1899. — Karl Voll, *Die Altniederländische Malerei...*, Leipzig, 1906. — F. de Mély, Hypothèse d'une participation de Bouts au *Jugement dernier* de Beaune, *Gaz. des B.-A.*, 1906, I et II.

Sur **Albert Bouts** (le *Maître de l'Assomption du Musée de Bruxelles*) : Van Even, *Histoire de l'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles, 1870, p. 144-153. — Hulin de Loo, *Catal. critique de l'Exposition des Primitifs flamands en 1902, à Bruges*, Gand, 1902, Introduction, § I.

Sur **Hughe Van der Goes** : Dehaisnes, *L'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1860. — Scheibler, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. VIII. — A. Wauters, *Hugues Van der Goes, sa vie et ses œuvres*, Bruxelles, 1872. — H. Hymans, dans *Gaz. des B.-A.*, 1898, II, et von Frimmel, dans *Chron. de l'Art*, 1906 : Observations sur deux copies de l'*Histoire d'Abigaïl*. — Firmenich-Richartz, L'Œuvre de Van der Goes, *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1897. — J. Destrée, Deux tapisseries dans le style de Van der Goes, *Annonciation* et *Adoration des Mages*, au musée des Gobelins, *Catal. de l'Exposition d'art ancien bruxellois*, 1905, Introduction. — W. Bode, Die Anbetung der Hirten, *Jahrb.*, 1905.

Sur **Josse Van Wassenhove** ou **Juste de Gand** : *Petite Revue de l'Art*, Gand, 1901, II, 109. — W. Bode, La Renaissance au Musée de Berlin, *Gaz. des B.-A.*, 1887, I.

Sur **Hans Memling** : J. Weale, Nombreux travaux sur le Maître : 1° Documents dans le *Journal des Arts* d'Ad. Siret (1861); 2° Notice dans *Le Beffroi*, t. IV; 3° *Hans Memlinc, zijne leven en zijne schilderwerken*, Bruges, 1871; 4° Notice dans Taubel, *L'Art chrétien en Hollande et en Flandre*, Amsterdam, 1881; 5° *Hans Memlinc*, Londres, 1901; 6° *Catalogue des tableaux du Musée municipal de Bruges*. — H. Dussart, *Le Dernier manuscrit de l'historien Jacques de Meyere*, Saint-Omer, 1892, et Fragments inédits de la *Chronique brugeoise de 1491 à 1498*, de Romboult de Doppere, *Annales de la Soc. d'émulation de Bruges*, 1892. — A.-J. Wauters, *Sept études pour servir à l'histoire de Memling*, Bruxelles, 1893. — C. Hasse, *Gemälde Memling's, Kunst-Studien*. Breslau, 1894. — F. de Mély, Hypothèse d'une participation de Memling au *Jugement dernier* de Beaune, *Gaz. des B.-A.*, 1906, I et II. — Th. Hirch et Vossberg, *Gasper Weinreich's Dantziger Chronick*, Berlin, 1855, p. 92. — A. Warburg, Le Triptyque du *Jugement dernier* et relations de Memling avec les Italiens, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1902. — Goedertz, *Der Altarschrein im Dom zu Lübeck*, édit. 1883 et 1901. — Sur la Sibylle Sambeth : H. Bouchot, *Rev. de l'Art...*, 1899, I. — L. Koemmerer, *Memling* Leipzig, 1899. — F. Bock, *Memling Studien*, Dusseldorf, 1900.

Sur **Gérard David** : J. Weale : 1° *Le Beffroi*, t. I, p. 223 et seq.; t. II, p. 228...; t. III, p. 334, Bruges, 1863-1873; 2° *Gérard David painter and illuminator*, Londres, 1895. — Friedlænder, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des* xv. *und* xvi. *Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brugge*, Munich, 1903. — F. Monod, Un Gérard David inédit au Musée de New-York : *Mariage mystique de sainte Catherine*, *Rev. de l'Art...*, 1904, I. — E. von Bodenhausen, *Gérard David und seine Schule*, Munich, 1907. — L. de Fourcaud, Gérard David, *Rev. de l'Art...*, 1911, t. II.

Sur **Adriaen Isenbrant** (Le *Maître de la Vierge des Sept Douleurs de Notre-Dame de Bruges?*) : J. Weale, *Le Beffroi*, t. II, p. 320. — G. Hulin de Loo, *Catal. critique de l'Exp. des primitifs à Bruges, en* 1902, Introduction, § VII.

Sur le **Maître de la Déposition de croix** *de la Confrérie du Saint-Sang de Bruges* : Hulin, *Catal. critique...*, 1902, *passim*.

Sur le **Maître de la Deipara Virgo** *du Musée d'Anvers* (**Ambroise Benson**?) : Hulin, *Catal. critique...*, Introduction, § III. — Friedlænder, *Meisterwerke...*, et « Ambrosius Benson als Bildnissmaler », *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1910.

Sur **Albert Cornelis** : J. Weale, *Le Beffroi*, t. I, p. 1-22, et *Revue de l'Art chrétien*, Bruges, 1901.

Sur **Jean Prevost** ou **Provost** : J. Weale, *Le Beffroi*, IV, p. 205-215. — Hulin, dans *Kunst en Leven*, I, p. 5.

Sur **Jacques Coornhuuse** : J. Weale, *Le Beffroi*, I, p. 1-8.

Sur **Jan Van Eeckele** : Hulin, *Catal. critique....* Introduction, § II.

Sur **Jérôme Bosch** : Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandische en Vlaamsche Kunstschilders...* (texte relatif à la mort du maître, qui donne son vrai nom : Van Aken.) — A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon*, Vienne, 1906. — Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.* — Pinchart, Jérôme Van Aken et Alart du Hammeel, *Bullet. de l'Acad. royale de Belgique*, 1858, et *Archives des Lettres, Sciences et Arts de Belgique*, t. I. — Hermann Dollmayr, Hier. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der Niederländischen Malerei des xv. und xvi. Jahrhunderts, *Jahrb. der Kunsthistorisch. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1898. — H. von Tschudi, Jérôme Bosch, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1889. — Maurice Gossart, *Hieronymus Bosch*, Lille, 1907. — R. van Bastelaer et H. de Loo, *Peter Bruegel l'Ancien...*, Introduction, Bruxelles, 1906. — L. de Fourcaud, Le réalisme populaire dans l'art des Pays-Bas, *Rev. de l'Art...*, 1912, t. I (biographie de Bosch et chronologie de son œuvre).

Felipe de Guevara, *Commentarios della Pintura*, Madrid, 1787. — J. D. Passavant, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853. — C. Justi, Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, t. X, 1889. — William Stirling-Maxwell, *Annales of the artists of Spain*, t. I, p. 158.

Th. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, t. V, 461. — G. Glück, Zu einen Bilde von H. Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1905. — L. Mæterlinck : 1° Une œuvre inconnue de Bosch (*Ecce homo*, collection Kaufmann à Berlin), *Gaz. des B.-A.*, 1900; 2° id. *Marche au Calvaire* (au Musée de Gand), *Rev. de l'Art...*, 1906, II; 3° Les imitateurs de Bosch, *Ibid.*, 1908, II. — Allan Marquant, Un *Christ devant Pilate* au Musée de Princeton (New-Jersey), *Bullet de l'Université de Princeton*, 1905. — Schmidt-Degener, *Le Jongleur* du Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, *Gaz. des B.-A.*, 1906, I. — Bredius, Tableaux attribués à Bosch, *Kunstbode*, 1881.

Sur **Cornelis Engelbrechtsen** : Franz Dulberg, *Die Leydener Malerschule*, Berlin, 1899. — Sur les deux Triptyques de Marienpoel au Musée de Leyde : Taurel, *L'Art chrétien en Flandre et en Hollande.*

Sur **Lucas de Leyde** : Th. Volbehr, *Lucas von Leyden*, Hambourg, 1888. — F. Dulberg, 1° Die Leydener Malerschule, *op. cit.* : 2° Relevé critique des renseignements fournis par Van Mander et des documents publiés par Elsevier, *Oud Holland*, 1899; 3° Les descendants de Lucas (*ibid.*); 4° Sur le *Jugement dernier* du Musée de Leyde, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899; 5° Sur le *Moïse frappant le rocher*, du Musée germanique de Nuremberg, *Anzeiger des Germanischen National Museums*, 1901; 6° Sur les livres illustrés par Lucas. *Repertorium*, vol. XVII. — Campbell Dogson, même sujet, *Repertorium*, vol. XXIII, 1901.

Sur **Jacob Cornelisz Van Oostsanen** ou **Van Amsterdam** : Son monogramme authentiqué par l'*Historia Christi patientis et morientis iconibus artificiosissimis delineata per Jacobum Cornelisz*, Bruxellæ, apud J. Montmartinm, 1651, petit vol. aux planches monogrammées. (Bibl. royale de Bruxelles). — L. Scheibler, Die Gemälde des Jacob Cornelisz Van Amsterdam, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, t. III. — J. F. M. Sterck, Jacob Cornelisz à Amsterdam dès 1506 et son retable pour la Chapelle des Lieux saints *le Miracle de l'Hostie* achevé en 1518, *Oud Holland*, 1895. — E. W. Moes, Les gravures de Jacob, *Oud Holland*, 1901. — W. M. Conway, *The Woodcutters of the Netherlands*, Cambridge, 1884.

Sur **Jan Mostaert** (et le **Maître d'Oultremont?**) : Sander Pierron, *Les Mostaert, Jean dit le Maître d'Oultremont. Gilles, François et Michel Mostaert*, Bruxelles, 1912, in-8°. — Van Willigem, *Les Artistes de Harlem* (1870. Traduction française). — G. Glück, Jan Mostaert, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1896. — Pinchart, *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire....* Bruxelles, série IV, t. II. — J. Helbig, Le Triptyque de la *Passion d'Oultremont*, *Rev. de l'Art chrétien*, 1898. — C. Benoit, Jan Mostaert, *Gaz. des B.-A.* 1899. I. — Hulin de Loo, *Catal. critique de l'Expos. de Bruges*, 1902 (sous le n° 270). — Dimier, Les deux répliques du portrait d'un chevalier de la Toison d'or (Louvre et Musée d'Arnheim), rapprochées d'un portrait du Recueil d'effigies dessinées de la Bibliothèque d'Arras (feuillet 194) qui représente Jehan de Wassenhaer, vicomte de Leyde, *Chron. de l'Art et de la Curiosité*, 1900, p. 341.

Sur **Jean Gossart** dit **Mabuse** : Pinchart, *Archives des Arts*, t. I. — A.-J. Wauters, Gossart et Ysabeau d'Autriche; Gossart et Philippe de Bourgogne; la date du décès de Gossart; Gossart peintre de Charles-Quint, *Indépendance belge*, des 7 et 21 sept., 19 oct. et 30 nov. 1902, supplément littéraire. — A.-J. Wauters, Trois portraits de Jean Carondelet, *Rev. de l'Art*, 1898, II. — Jennepin, Communication sur la vie et la carrière de Mabuse, complétée par M. Gossart, descendant du peintre, *Congrès des Primitifs de Bruges*, 1902, séance du 15 août. — Maurice Gossart, *Jean Gossart, sa vie et ses œuvres*, Lille, 1903.

Sur **Jan Van Scorel** : Blommaert, *Messager des sciences historiques*, Gand, 1841. — Monographie de Scorel dans l'*Archief d'Obreen*, t. I, etc. — Carl Justi, Jan Van Scorel, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1881. — Hugo Toman, *Jan Van Scorel und die Geheimnisse der Styl-Kritik*, Prague, 1888. (L'auteur raille avec esprit certaines inconséquences de la critique et le caractère hasardeux de ses attributions. — Scorel donné quelquefois pour le Maître de la Mort de Marie. Voir ci-après, à *Joos Van der Beke* ou *Van Clève*).

Sur **Anthonis Moor**, dit **Antonio Moro**, élève de Scorel : H. Hymans, *Antonio Moro*, Bruxelles, 1911.

Sur **Quentin Matsys** : Molanus, *Les quatorze livres de l'histoire de Louvain*, publiés par Ram. — E. Van Even, *Histoire de l'ancienne école de peinture de Louvain*. Bruxelles, 1870. — J. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1878-1883. — Théod. Van Lerius, *Catalogue du Musée d'Anvers* (édit. 1874, p. 234 et suiv.). — Fétis, Étude technique de la *Légende de sainte Anne* ou *Parenté de la Vierge* (Musée de Bruxelles), *Bullet. des Commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1866. — C. Justi, L'Art flamand en Espagne et en Portugal, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, et l'Autel du licencié Gonzalès à San Salvador de Valladolid, peint par Matsys, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1887. — H. Hymans, Quentin Matsys, *Gaz. des B.-A.*, 1884, I et II. — Walter Cohen, *Studien zu Quentin Matsys*, Bonn, 1904. — F. de Mély, Le *Banquier et sa femme*, du Louvre, *Gaz. des B.-A.*, 1908.

Sur **Jan Matsys** : Van Lerius, *Catal. du Musée d'Anvers* (ut supra). — Sur **Cornelis Matsys** : Les *Liggeren* d'Anvers. — Renouvier, *Types et manières de graveurs.*

Pour **Joachim de Patenier** : Albert Dürer, *Journal de voyage aux Pays-Bas* en 1521. — Les *Liggeren de la gilde de Saint-Luc*, d'Anvers. — J. Helbig, *L'Art mosan*, chap. XIV, Bruxelles, 1906.

Sur **Henri Met de Bles** (*Henri à la houppe*, — *Civetta*) : H. Béquet, Henri Bles, artiste bouvinois, *Annales de la Société archéologique de Namur*, 1865-1866. — Bredius, dans *Kunstbode*, Harlem, 1881. — Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. II, et *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1881. — Jules Helbig, *L'Art mosan* (ut supra.)

Sur **Dirck Vellert**, *peintre et graveur, au monogramme D. V., coupé d'une étoile*, dit le *Maître à l'étoile* ou *Dieric Van Star* : N. Beets, *Jahrb. der Kunsthistorisch. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXII, et *L'Art flamand et hollandais*, déc. 1906 et mars 1907.

Pour **Joos Van der Beke** ou **Van Clève** (le *Maître de la Mort de Marie*, du Musée de Munich) : Waagen, Essai de débrouillement aujourd'hui reconnu faux de l'œuvre du Maître, *Manuel de l'histoire de la peinture*, t. II, 1858. — Ad. von Wurzbach, Essai d'identification de l'auteur avec Jan Van Scorel, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1874. — La même idée reprise par le docteur Eiseman qui avait vu antérieurement dans l'artiste Jan Joest de Calcar : Zur Rehabilitierung Jean Scorel, *Zeitschrift*, 1883. — Id. Hugo Toman, *Studien über Jan Scorel der Meister vom Tode der Maria*, Leipzig, 1889. — Wollmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1882. — Bode et Scheibler : réédition du *Cicerone* de Burckhardt, 1884. — C. Justi, Première identification du Maître inconnu et de Joos Van Clève, *Jahrb. der Kngl. Preuss. Kunstsamml.*, 1881. — Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes Marie, sein Name und seine Herkunst, *Zeitschrift...*, 1894. — Hulin de Loo, Van Clève et le Maître de la *Mort de Marie* identifiés, *Catal. critique de l'Expos. de Bruges*, 1902. Introduction, § II.

Sur **Marinus de Romerswael** : H. Hymans, Marin le Zélandais, *Bullet. de l'Acad. royale de Belgique*, 1884. — F. de Mély, Deux tableaux signés de Corneille de Lyon..., *Recueil de la Fondation Piot*, t. XVIII.

Sur **Jan Sanders** dit **Van Hemessen** : Pinchart, *Bull. des Commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1885.

Sur **Jan Mandyn** : Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (op. cit.)

Sur **Pieter Huys** : Cf. à la Bibliothèque royale de Bruxelles : l'*Esbatement moral des animaux*, 125 compositions à l'eau-forte de P. Huys, à Anvers, chez Phil. Galle, 1574. Exemplaire unique, signalé par L. Gonse, *les Musées de France* (Notice sur le Musée de Douai).

Sur ***Jean Bellegambe*** : Alph. Wauters, *Jean Bellegambe de Douai*, Bruxelles, 1862. — Ch. Dehaisnes, *Jean Bellegambe*, Lille.

Sur ***Bernard Van Orley*** : Alph. Wauters, *Bernard Van Orley*, Paris, 1893. — A.-J. Wauters, *La Bataille de Pavie*, par Bernard Van Orley, (sept tentures du Musée de Naples), suppl. littéraire de l'*Indépendance belge*, 14 sept. 1902; etc. etc.

Sur ***Corneille Van Koninxloo*** : A.-J. Wauters, Corn. V. Koninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegele, *Rev. de Belgique*, 1909.

M. Durand-Gréville nous a courtoisement demandé de rectifier la phrase suivante de notre chapitre sur les Van Eyck : « M. Durand-Gréville... réclame pour Hubert jusqu'à la « Vierge de Incehall », signée de Jean et datée de 1432. » (*Histoire de l'Art*, t. III, Ire partie, 1907, p. 185, lignes 29-30). Voici les termes de sa lettre : « Je n'ai jamais réclamé pour Hubert la Vierge d'Incehall. J'ai dit que Jean s'était servi d'un dessin d'Hubert et que l'exécution picturale, c'est-à-dire l'essentiel, était du frère cadet. » Nous nous faisons un plaisir, en donnant à M. D.-G. la satisfaction qu'il désire, de transcrire, ici, deux passages de son grand ouvrage : *Hubert et Jean Van Eyck* (Bruxelles, 1910) : « *La Madone d'Incehall offre un charme de valeurs tout spécial que Jean ne recherchait guère.... C'est à tel point qu'avant d'avoir vu en original l'exquise composition, nous nous étions demandé s'il ne fallait pas, malgré la signature authentique de Jean, y voir un des plus parfaits chefs-d'œuvre d'Hubert, que Jean aurait un peu retouché, terminé, « completum », puis signé sans grand scrupule, après la mort de son frère. Toutefois, disions-nous, avant de lancer une pareille assertion, il s'agirait d'abord d'examiner sérieusement l'original.* » (p. 133). — Ayant pu vaquer à cet examen, en mai 1906, à l'Exposition flamande et belge ouverte au Guildhall, à Londres, l'écrivain conclut par cette hypothèse : « *Dans la conception de la Vierge d'Incehall, tout dénonce l'esprit d'Hubert; dans l'exécution tout dénonce les procédés particuliers et la main plus énergique de Jean. Il est infiniment probable, à mon avis, que Jean s'est servi d'un dessin trouvé dans les cartons d'Hubert, où il a essayé de conserver le charme de valeurs propre à son frère.* » (p. 134).

L. de F.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE DANS LES PAYS-BAS AU XVE ET AU XVIE SIÈCLE[1]

Importance européenne de la sculpture des Pays-Bas. — On a déjà exposé, à propos des origines du réalisme, les théories professées jadis par Courajod sur l' « influence flamande » au xive et au xve siècle, et les atténuations aussi qu'il convient de leur apporter, spécialement en ce qui concerne l'histoire de la sculpture. Ce ne sont ni les figures élégantes comme la *Vierge* d'Anvers ou la *Sainte Catherine* de Courtrai, ni les gisants assez médiocres comme celui de Saint-Pierre d'Anderlecht, qui peuvent passer pour les prototypes du style robuste et puissant qui se développa en France dès le temps de Charles V, pour s'y continuer au xve siècle. Mais on a vu aussi, d'autre part, quelle fut, dans l'art français de cette époque, la part des ouvriers originaires des Pays-Bas, d'un Beauneveu ou d'un Sluter. L'art bourguignon en particulier, si original qu'il soit, si différent de ce que nous allons voir se développer vers la même époque au sud et au nord de la Meuse, n'en a pas moins incontestablement pour origine le travail d'un atelier dont les principaux chefs sont venus des Pays-Bas.

Notons tout de suite, d'ailleurs, l'insuffisance et l'inexactitude de l'épithète de *flamand*, que l'on applique trop souvent à tous les éléments d'art septentrionaux comme une qualification générale, sans tenir compte du particularisme historique des Pays-Bas, dont les Flandres ne sont qu'une des parties, une des parties les plus actives, il est vrai, et prépondérantes au point de vue économique et politique, mais non peut-être cependant dans le domaine qui nous occupe ici. C'est elles qui étaient entrées d'abord par héritage dans le domaine des ducs de Bour-

1. Par M. Paul Vitry.

gogne; la politique avisée de Philippe le Bon avait ensuite étendu son autorité sur tous les Pays-Bas; mais il ne réussit pas plus que la maison d'Autriche, qui succéda à celle de Bourgogne, à les unifier complètement; au XVIe siècle, les guerres religieuses vinrent détacher définitivement les provinces du Nord de celles du Midi. Dans ces dernières même, malgré l'unité belge du XIXe siècle, les tendances particularistes ont persisté, et il est juste de rejeter, aussi bien dans le présent que dans le passé, cette généralisation « flamande » qui, en France tout au moins, s'est répandue dès longtemps. Témoin cette phrase de Commynes à propos de Charles VIII, qui est intéressante à citer également ici pour souligner l'expansion continue vers la France des éléments septentrionaux, même au temps des engouements italiens. « Le roi joignit ensemble toutes les belles choses dont on lui faisait feste, en quelque pays qu'elles eussent été vues, fust France, Italie ou Flandres. »

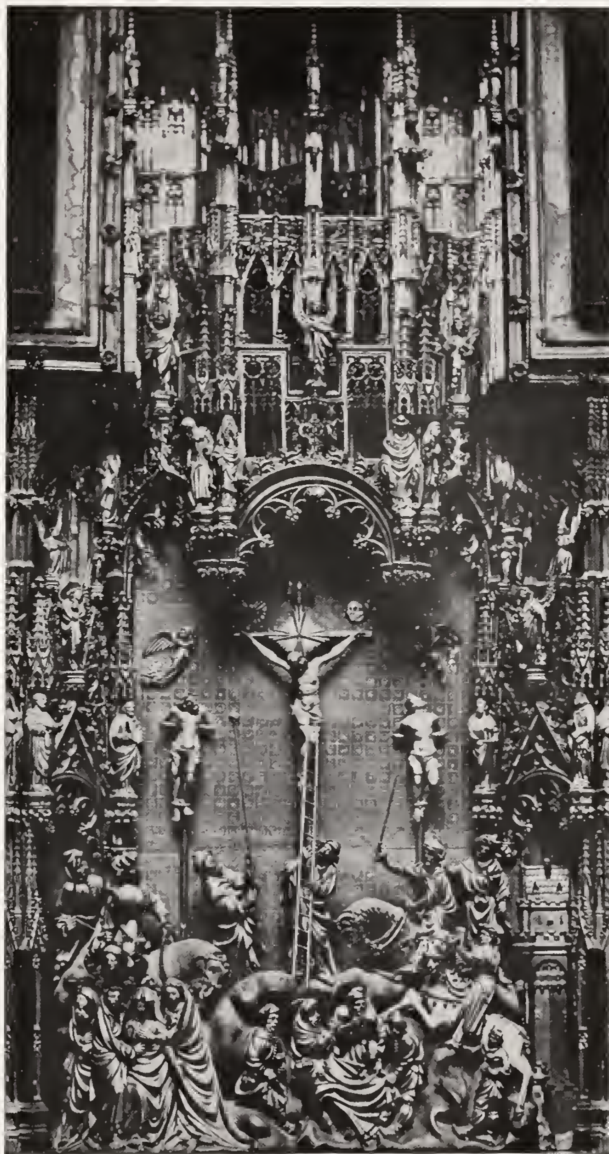


Phot. Becker.
Fig. 190. — Dieu le père bénissant. Retable de Haekendover.

En réalité, en ce qui concerne l'histoire de la sculpture, c'est à Tournai, en Hainaut, que l'on trouve établis les ateliers les plus originaux et les plus actifs du début du XVe siècle; c'est sur les confins du Limbourg que se rencontrent les premiers retables, tels que celui de Haekendover; c'est en Brabant et dans la province d'Anvers, non dans la région ganto-brugeoise, que se développe la production intense de la sculpture sur bois du XVe et du XVIe siècle; les Wallons eux-mêmes, qui antérieurement avaient connu à Liége et sur les bords de la Meuse des ateliers très féconds d'imagerie et d'orfèvrerie gothiques, ont revendiqué l'honneur d'avoir prolongé cette activité artistique au XVe et au XVIe siècle. Enfin, malgré les vandalismes irréparables qui en ont anéanti la plupart des témoignages, on s'est aperçu que la Hollande avait eu, avant le XVIIe siècle, en sculpture comme en peinture, ses ateliers originaux; on a même prétendu retrouver dans leurs productions quelque chose du grand style qu'un Claus Sluter ou un Claus de Werwe, « originaire du comté de Orlandes », auraient transporté à Dijon.

Toutefois les témoignages invoqués jusqu'ici pour cette démonstration ingénieuse restent assez isolés et incertains : et la seule chose que nous arrivions à constater, c'est que l'art bourguignon s'est formé dans

un milieu spécialement prédisposé par les circonstances historiques, tout pénétré des traditions du grand art monumental français du XIIIe et du XIVe siècle, grâce au tempérament puissant et au génie créateur et novateur de quelques artistes venus d'un pays dont l'activité artistique était déjà éveillée au XIVe siècle et devait se développer au XVe dans un sens assez particulier.



Phot Poinssot

Fig. 191. — Jacques de la Baerze.
Partie centrale d'un retable de Champmol.
(Musée de Dijon.)

Cet afflux vers la France de la main-d'œuvre et des énergies septentrionales, si considérable au XIVe siècle, ne s'arrêta pas, du reste, au cours du XVe. Des découvertes toutes récentes de M. Louis de Grandmaison nous ont montré travaillant à Amboise pour Charles VIII, à côté de Guido Mazzoni et de Dominique de Cortone, des sculpteurs qui s'appellent « Corneille de Nesve et Casin du Trect » (pour d'Utrecht), artistes très vraisemblablement appelés des Pays-Bas, dont nous soupçonnions déjà l'activité à voir le style des œuvres auxquelles ils collaborèrent. Ralenti au XVIe siècle, au temps des invasions italiennes, le mouvement reprendra lorsque les gens du Nord auront assimilé eux-mêmes la culture italianisante, et nous reverrons sortir des terres fécondes des Pays-Bas les Jean de Boulogne et les Francheville, les Buyster, les Van Obstal, les Duquesnoy, etc.

Mais, en ce qui concerne le XVe siècle, au moment où de féconds ateliers travaillent à Bruxelles, à Anvers, à Malines, ce ne sont pas

seulement des hommes, mais des œuvres en abondance qui s'exportent de ces centres de production intense. Le fait est copieusement établi pour la peinture. Il n'est pas moins évident pour la sculpture. Tout le Nord de la France est peuplé de sculptures sur bois dont quelques-unes sont des imitations locales, mais la plupart des produits d'exportation brabançons ou anversois. Il en est de même de la région du Rhin et de l'Allemagne du Nord; cette pénétration a été signalée ici même par M. Réau. On en trouve également en Suède et jusqu'au Groenland. Quant à l'Italie, si elle nous montre surtout d'importantes peintures flamandes, un texte conservé cite, par exemple, comme les auteurs d'un autel exécuté à Ferrare en 1455 « *duo alemani de partibus Brabantiæ, Henricus et Guillelmus* », et l'on peut noter que l'un des plus beaux retables sculptés, revenu aujourd'hui en Belgique, celui de Claude de Villa et de Gentine Solaro, fut exécuté pour une église du Piémont. L'on sait, enfin, combien sont abondantes en Espagne les œuvres plastiques originaires des Pays-Bas.

L'importance matérielle de ces exportations est considérable et évidente; leur action sur le développement de l'art dans les pays où les œuvres furent transportées ne l'est guère moins. Elle est très nette en Espagne, où les ateliers locaux vivent encore à cette époque d'imitations et de pastiches dont les modèles sont empruntés alternativement à l'art gothique septentrional et à l'art de la Renaissance italienne. Elle est certaine en Allemagne, non seulement dans les provinces limitrophes, mais aussi dans les grandes écoles même de la Souabe et de la Franconie, dont le goût pour les effets de pittoresque et les draperies compliquées et mouvementées dérive en grande partie de l'inspiration venue des Pays-Bas. En France, la tradition monumentale de l'art gothique maintint davantage l'art national en dehors du courant septentrional; mais, vers la fin du xve et le début du xvie siècle, bien des ateliers, quoi qu'on en ait dit, se laissèrent séduire par ces recherches de pittoresque, de complication et de réalisme familier, par ces tentatives de sculpture-tableau qui sont le propre des Pays-Bas.

Caractères généraux. — Nous venons d'être amenés ainsi, en en recherchant et résumant les effets dans l'art européen, à indiquer les caractères essentiels de cet art des Pays-Bas.

C'est d'abord un art abondant et facile, de production quasi industrielle, où les ateliers, avec leurs recettes, leurs procédés, leurs marques de fabrique, sont plus aisés à déterminer que les personnalités individuelles, où la virtuosité, à tout le moins le bon et honnête travail, est fréquente et même générale, où le génie, la facture incisive et personnelle sont rares.

Les matières mises en œuvre sont de celles qui se transportent aisément et prédisposent aussi aux répétitions : peu de pierre ou de marbre, sauf dans les ateliers tournaisiens où les dalles et les ex-voto en marbre gris s'exécutent déjà néanmoins à la douzaine. C'est le bois qui est la matière plastique par excellence, avec le métal que travaillent à Dinant, à Tournai, à Malines, ces habiles batteurs et fondeurs de cuivre, qui multiplient pour la décoration des églises les fonts baptismaux et les lutrins, pour celle des demeures profanes les chandeliers et les aiguières, et qui, à l'occasion, se chargent de l'exécution d'un tombeau décoré de grandes et de petites figures.

Cette sculpture, principalement la sculpture sur bois, est essentiellement *pittoresque*, et il faut prendre le mot ici au sens strict : elle cherche avant tout à rivaliser avec l'art du peintre, auquel elle s'associe dans la composition de ces grands retables à volets qui, comme en Allemagne et même avant les retables allemands, sont les occasions les plus fréquentes où l'un et l'autre peuvent s'appliquer.

Elle est polychrome, bien entendu, d'une polychromie non plus discrète, décorative ou conventionnelle, mais violente, brillante et réaliste, sauf dans la profusion des ors qu'on ne peut, quelle que soit la richesse des costumes du temps des ducs de Bourgogne, imaginer avoir été aussi gaspillés dans la réalité.

Cette imagerie aux couleurs vives et diverses est mouvementée dans les attitudes qui ne semblent pas plus gênées par les lois de la statique que dans les créations du pinceau; elle aime les costumes compliqués et les draperies chiffonnées; elle s'attarde aux accessoires, aux meubles, aux bijoux, aux ustensiles divers : elle semble ne vouloir pas avouer davantage son impuissance à rendre les mille détails de la nature que la peinture elle-même.

Usant, de préférence à la figure isolée, du haut-relief à nombreux personnages, elle vise à reproduire les plans multiples, les scènes compliquées et dramatiques, les entassements de foules, les cadres d'architecture et de nature même que les peintres d'autrefois négligeaient, mais que ceux du XVe siècle, qui ont découvert la nature et qui la rendent avec un amour et une habileté grandissants, introduisent de plus en plus dans leurs œuvres.

Elle est réaliste enfin, mais d'un réalisme qui n'a rien de commun, ou presque rien, avec celui des Bourguignons, que M. Kœchlin a si justement qualifié de « réalisme lyrique »; elle est d'un réalisme bourgeois, parfois amusant ou gracieux, souvent mesquin ou caricatural. Il y a des nuances, bien entendu, suivant les milieux et les époques, et c'est principalement ce que nous allons nous attacher à marquer dans les quelques œuvres types que nous essayerons de classer selon leur origine et leur date.

Les tombiers tournaisiens. — Ce sont les ateliers de Tournai qui établissent au mieux la liaison avec le xiv[e] siècle. Leurs grandes plaques tombales à un ou deux personnages, comme celle de l'église Saint-Nicolas, à Tournai, ou celle de Béatrix de Beaumont († 1419) et de son fils Guillaume de Melun († 1407), au château d'Antoing, sont dans la tradition des figures funéraires « franco-flamandes » du xiv[e] siècle. Mais, tandis que certains imagiers tournaisiens comme ce « Jannin Lomme », auteur du tombeau de la cathédrale de Pampelune, allaient déployer au



Phot. de la Bibl. du Musée de Bruxelles.

Fig. 192. — Funérailles de Jean Fiévez.

(Musées royaux de Bruxelles.)

loin des ambitions monumentales presque égales à celles des ateliers de Dijon, un type courant de monument funéraire plus modeste s'y développe, dont on retrouve des spécimens jusqu'à Arras (celui de Pierre Sakespée et de Jean du Pluvinage est même l'un des plus anciens qui subsistent), à Mons et à Bruxelles : ce sont des reliefs plus ou moins accusés où l'on voit généralement au centre une *Vierge assise*, parfois même une Trinité ou un Christ-juge, et où les personnages commémorés sont agenouillés à droite et à gauche et présentés par leurs saints patrons. Les plus anciens de ces monuments en pierre grise datent des dernières années du xiv[e] siècle, comme celui de la famille Cottrel et de la famille de Seclin à la cathédrale de Tournai; au fur et à mesure qu'on avance dans le xv[e] siècle, l'ensemble se complique, le champ du relief se

creuse, les effigies deviennent d'un caractère réaliste plus précis; la pierre tendre polychromée tend enfin à se substituer à la pierre de Tournai, comme dans le monument du médecin Ditmar († 1445), de l'église d'Anderlecht, que M. Destrée, qui l'a publié le premier, classe parmi les sculptures brabançonnes, mais qui dérive certainement des reliefs tournaisiens, ou comme dans les sculptures de Louvain, où la scène s'inscrit dans une véritable niche.

Un des plus curieux monuments de cette série, assez exceptionnel, il est vrai, comme représentation, mais très typique des tendances de l'école, est le monument reproduit ci-contre, qui appartenait jadis à la gilde de Saint-Luc à Tournai et qui a été acheté par les Musées royaux de Bruxelles. Il représente les funérailles du frère Jean Fiévez († 1425). C'est le type du cortège funèbre aux pleurants encapuchonnés cher à nos Bourguignons, mais que l'artiste des Pays-Bas, au lieu d'en tirer l'effet monumental du tombeau de Philippe Pot, transforme en un tableau pittoresque légèrement dramatisé, plus compliqué même que certaines compositions giottesques auxquelles le beau sentiment et l'émotion simple qui y règnent font cependant songer de loin.



Fig. 193. — Fragment du tabernacle de Hal.
(Moulage du Musée de Bruxelles.)

La décoration monumentale. — La décoration monumentale n'avait jamais eu dans ce pays la magnificence et l'ampleur qu'elle atteignit ailleurs; elle va tourner de plus en plus aux petits sujets menus, anecdotiques et pittoresques. Les quelques grands ensembles des siècles précédents, comme le portail de Saint-Jean de Bruges ou celui de Hal,

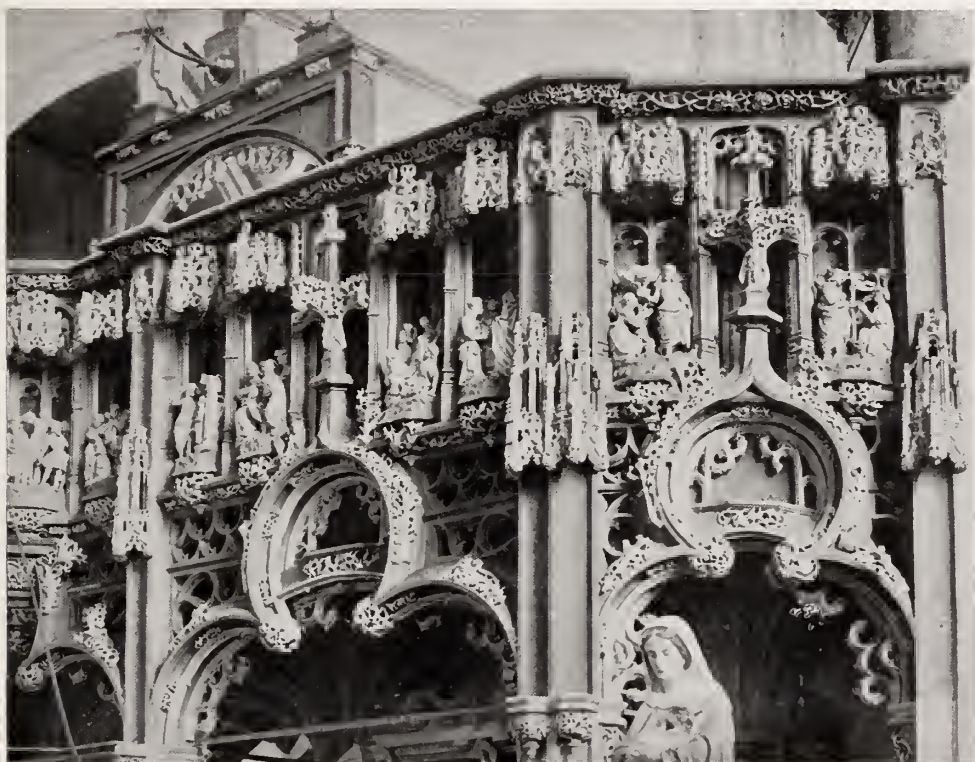
n'ont plus d'équivalent. Parmi les débris de la décoration de l'ancien hôtel de ville de Bruxelles, au Musée communal, on remarque toutefois huit petits personnages assis d'un assez grand style : ce sont des prophètes trapus, largement drapés et coiffés de chaperons, qui ne sont pas sans rapport avec les figures de l'École de Dijon; mais, bien plus tardives que celles-ci (vers 1425) et fort exceptionnelles, ces figurines sont loin surtout d'avoir leur saveur et leur grand caractère. Tout le reste de cette décoration n'offre que des culs-de-lampe et des chapiteaux où apparaissent, soit dans les travaux de 1401-1407, soit dans ceux de 1443-1445, conduits par Jean de Ruysbroek, de petites scènes populaires, satiriques ou fantaisistes, que nous voyons reparaître, un peu plus compliquées encore, à l'hôtel de ville de Louvain, élevé de 1448 à 1459 sous la direction de Mathieu de Layens : scènes religieuses à l'intérieur, scènes profanes et parfois licencieuses aux semelles des poutres de la grande salle, dont un bon nombre peut être attribué à un certain Guillaume Arts, un des artistes les plus réputés de cette époque et fort en faveur auprès de Philippe le Bon.

Dans les églises, les travaux de sculpture accomplis au xve siècle sont presque tous des travaux de décoration mobilière plus que de statuaire. Il s'agit presque uniquement de stalles, de clôtures de chœur, de jubés, de tabernacles, de chaires, surtout de retables.

L'un des monuments les plus anciens et les plus typiques de cette série est le tabernacle de l'église de Saint-Martin de Hal, que l'on sait avoir été exécuté en 1409 par Henri Van Lattem, Meyere et Nicolas de Clerc. Relativement simple par rapport à ceux qui, à Saint-Pierre (1435) ou, plus tard, à Saint-Jacques (1539) de Louvain, par exemple, pyramideront jusqu'aux voûtes, il se compose d'un édicule rectangulaire formant armoire, avec une double porte en laiton. Au-dessus des portes, sur chacune des faces, on voit, sous des arcatures déjà assez chargées d'ouvrages, des reliefs représentant la Cène et le Lavement des Pieds, le Jardin des Oliviers et l'Entrée à Jérusalem, qui, bien qu'en pierre, comptent parmi les prototypes de ces scènes mouvementées et pittoresqûes que les imagiers brabançons et anversois vont répéter à satiété dans les principaux groupes de leurs retables en bois. La composition d'ailleurs en est fine et habilement nuancée. Les attitudes dénotent une observation ingénieuse et des ressources d'expression très variées.

A Hal même, à Diest, des sculptures dans le même genre se voient encore à l'intérieur ou à l'extérieur, autour du chœur des églises. C'est, en particulier, cette disposition des clôtures avec représentations de tableaux sculptés qui commence en France au xive siècle et qui devait s'y continuer également de plus belle à Amiens ou à Chartres, par exemple, à la fin du xve et au xvie siècle, dans un sentiment pittoresque qui ne va pas sans quelque parenté avec l'art des Pays-Bas.

De même, il y a des rapports évidents entre la série de stalles exécutées dans les Pays-Bas, à l'église Saint-Pierre de Louvain, par exemple, où Nicolas Debruin travaille dès 1443, à Saint-Sauveur de Bruges, en 1478, ou même encore plus tard à Sainte-Gertrude de Louvain, en 1543, et celles que l'on exécute vers les mêmes époques, et en abondance, dans notre pays, à Rouen, à Vendôme, à Amiens, un peu partout. Ce sont les mêmes dessins des parcloses, des jouées et des



Phot. de la Comm. des Échanges internat. de Bruxelles

Fig. 194. — Fragment du jubé d'Aerschot. Église Notre-Dame.

miséricordes, le même esprit fantaisiste, ingénieux, un peu trivial parfois dans la composition des motifs, avec une tendance très marquée au réalisme pittoresque, et l'on se demande où le type a pu prendre naissance, avec la certitude en tous cas qu'il y a dans plusieurs des ateliers qui travaillent en France à ces ouvrages une bonne part de main-d'œuvre septentrionale.

Les chaires, comme celles d'Alsemberg au Musée de Bruxelles ou de Roucourt (exposée à Charleroi en 1911), se décorent de panneaux flamboyants, de reliefs et de statuettes analogues. De même les jubés, comme ceux de Saint-Pierre de Louvain, que surmonte le beau Calvaire de Jan Borman, de Dixmude ou d'Aerschot, où se déploie en toute liberté la luxuriance du sentiment décoratif de cette époque et où, au milieu des

feuillages nerveusement découpés et des fantaisies géométriques, viennent s'encastrer nombre de figurines et surtout de reliefs animés et expressifs.



Phot. Becker.
Fig. 195. — Détail du retable de Haekendover.

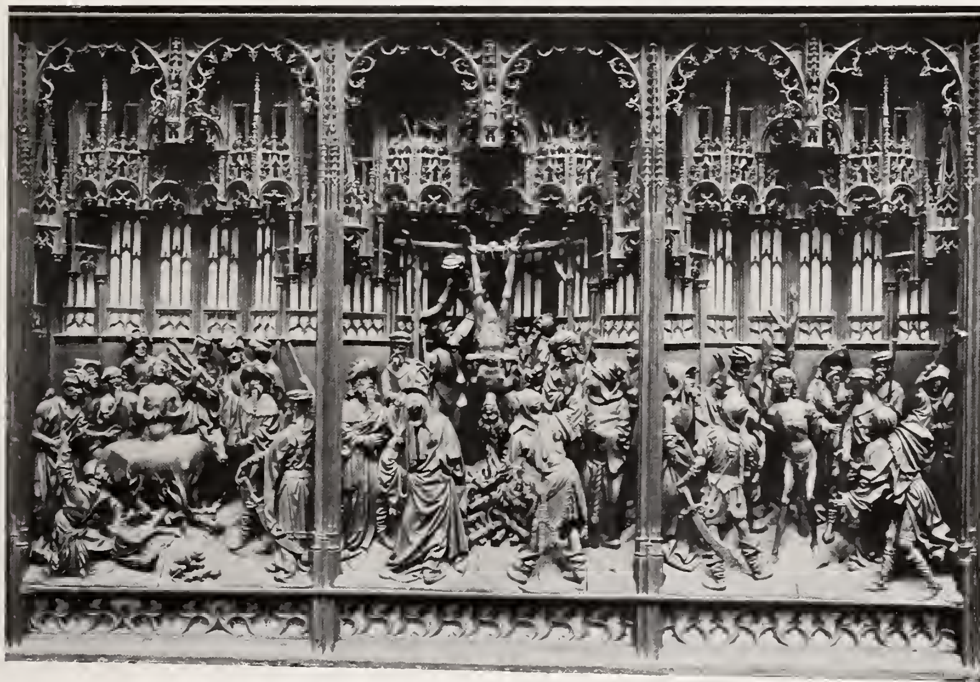
Les retables. — Mais ce sont les retables d'autels et leurs dérivés, les petits tableaux d'oratoires, les groupes et statuettes isolés qui fournissent la part la plus originale et la plus abondante de l'activité plastique dans les Pays-Bas. Parmi les plus célèbres produits de cet art, parmi les plus anciens aussi (ils datent des environs de 1390) et les mieux conservés, sont les deux retables que le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, commanda pour la Chartreuse de Champmol. On sait qu'ils étaient enrichis de peintures de Jean Malouel d'Ypres et que la sculpture était due à Jacques de la Baerze de Termonde, dont l'activité dans son propre pays n'est plus connue malheureusement que par des textes. Le plus important porte en son centre un *Calvaire*, entre une *Adoration des Mages* et une *Mise au Tombeau*. De même que les statuettes qui décorent les volets, par leurs plis amples ou droits et leurs visages impersonnels, appartiennent bien encore à l'art du xive siècle (il faut faire une exception cependant pour le joli et célèbre Saint Michel en chevalier), les deux grands sujets latéraux rappellent absolument la qualité et la disposition des hauts reliefs



Phot. Paul Vitry.
Fig. 196. — Détail du retable de Claude de Villa.
(Musées royaux de Bruxelles.)

en pierre ou en marbre de la même époque. Certains gestes cependant s'y font plus dramatiques, certains types plus vulgaires. Mais le relief central, que reproduit notre figure 191, avec ses personnages plus petits et plus nombreux, a déjà bien l'allure grouillante et pittoresque des compositions qui vont suivre.

De même, dans le retable de Haekendover, malheureusement moins bien conservé et de date moins certaine, il y a nombre de personnages isolés ou faisant partie de groupes simples, comme le *Père Éternel bénissant* (voir fig. 190), qui touchent encore au pur style gothique, tandis que les petits groupes si variés et si charmants de la légende des trois sœurs fondatrices de l'église Saint-Sauveur d'Haekendover, qui nous font assister aux épisodes de la construction de l'église, aux travaux des maçons, à leur paiement, à la consécration de l'église, sans compter les prières des trois vierges et leurs promenades guidées par un oiseau messager divin, sont d'une composition ingénieuse et fort nouvelle, si tant est que ces morceaux (que l'on attribuait jadis à l'année 1485 et que l'on a voulu rajeunir d'un siècle) soient bien encore du XIV[e] siècle. Nous les croirions plutôt, pour nous, du début du XV[e], ce qui nous obligerait encore toutefois de laisser un bien long espace de temps entre ces retables primitifs et les plus anciens de ceux sur lesquels on rencontre les marques des ateliers de Bruxelles.



Phot. de la Bibl. du Musée de Bruxelles.

FIG. 197. — Jan Borman : Partie centrale du retable de Saint-Georges.
(Musées royaux de Bruxelles.)

En admettant que cet ensemble exécuté pour Hackendover soit du premier quart du xve siècle, il faudrait, en effet, attendre encore près de cinquante ans avant de voir paraître les premiers retables brabançons à date certaine, comme celui d'Ambierle en Roannais, légué en 1476, par Michel de Chaugy, à l'abbaye bénédictine, ou celui de Saint-Martin de Léau, commandé en 1478-1479 à Arnould de Diest. C'est pendant cette période que s'exécutent les travaux décoratifs des hôtels de ville que nous avons mentionnés tout à l'heure, et aussi ce curieux et rare relief en pierre du Musée de Gand représentant une *Nativité*, qui fut commandé, remarquons-le, pour un bourgeois de Tournai, Jean Dusart († 1456); c'est le legs des ateliers de Tournai à ceux des Flandres et du Brabant. Pendant ce temps également se place l'activité, assez hypothétique comme tailleur d'images, du fameux Rogier Van der Weyden ou Roger del Pasture à qui l'on attribue notamment le beau groupe de l'*Annonciation*, de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Tournai, œuvre d'allure et de dimensions exceptionnelles; on sait,en tous cas, qu'il eut à peindre un bas-relief avec volets qu'avait exécuté, en 1439, à Bruxelles, un nommé Jean Van Evere.

Ateliers brabançons et anversois. — Au temps où Van der Weyden s'installe à Bruxelles, on voit s'y organiser les corporations d'artisans-artistes, huchiers, imagiers, enlumineurs; c'est en 1455 que les jurés et doyens des tailleurs d'images furent autorisés à garantir les ouvrages de leurs confrères à l'aide de poinçons analogues à ceux des orfèvres : ces marques, précieux et irrécusables témoignages d'origine, paraissent avoir été celles du *maillet*, pour le travail de l'imagier (*bildemaker*) et du *compas* pour le huchier (*screenwerker*), chargé plus spécialement de la partie architecturale de l'œuvre. La marque *Bruesel*, dans un rectangle allongé, aurait été au contraire celle des ouvriers chargés d'étoffer, de dorer et de peindre le retable. Il faut noter toutefois que bien des ouvrages même importants n'en portent aucune. On peut citer parmi les morceaux les plus typiques marqués du *maillet* : la *Madeleine* du Musée de Cluny (legs Desmottes), la *Vierge assise* du Musée du Louvre (legs Bossy), et le grand et typique retable du Musée de Bruxelles représentant la *Légende de saint Georges*; on sait que celui-ci avait été exécuté par Jan Borman, en 1493, pour la confrérie des arbalétriers de Louvain, et que le même artiste exécuta et signa un retable de la Passion qui fut placé, en 1522, dans l'église de Güstrow, en Mecklembourg. C'était le chef d'un des ateliers les plus célèbres de Bruxelles. Pasquier Borman, son fils, y travailla après lui et l'on peut, bien que sans preuves certaines, rattacher à la production de cet atelier le beau retable qui provient de la famille Pensa di Mondari, au Musée communal de Bruxelles, ainsi que sa reproduction presque textuelle de Lombeck-Notre-Dame. Enfin l'on

pourrait certainement joindre à cette catégorie plusieurs des beaux retables exportés en Suède, dont l'un, qui provient de Strengnäs, au Musée de Stockholm, porte la marque *Bruesel* et la date de 1490.

Tous ces morceaux témoignent, dans le détail, d'une vivacité d'observation, d'un sens naturaliste qui ne va pas encore à l'extrême, qui reste tempéré et souvent gracieux. Les portraits, comme ceux de Gentine Solaro dans le retable de Bruxelles (fig. 196) ou certaines figures féminines du retable de saint Georges, sont d'un charme vivant tout à fait particulier : les gestes sont vrais et relativement discrets, de même que la draperie, pour abondante et fouillée qu'elle soit, ne cherche pas encore d'effets de complication voulue et de virtuosité arbitraire. L'architecture enfin, bien que dirigée par les règles courantes du gothique flamboyant, reste assez calme. Elle demeure, comme la draperie, réelle et logique.



Phot. de la Comm. des Échanges internat. de Bruxelles.

Fig. 198. — Retable de la Passion.

(Collection Van der Straeten-Ponthoz.)

Ces caractères se retrouvent presque identiques dans les plus anciennes productions des ateliers d'Anvers, qui, bien souvent, seraient assez difficiles à discerner de celles de Bruxelles, si l'on n'y rencontrait les marques particulières de la *main coupée* et du *château*. Elles sont en général un peu postérieures; les règlements qui régirent ces ateliers ne datent que de 1490 et 1493, et leur activité, qui devint prodigieuse, ne commence guère avant les dernières années du xve siècle, avec la prospérité nouvelle de la ville d'Anvers, pour se prolonger assez avant dans le xvie siècle. Plus on avance dans le temps et plus cette production très abondante s'industrialise, se fait moins soignée et plus outrée. Le goût du luxe décoratif qui s'y affichait dès les morceaux les plus anciens, comme la

belle *Mise au tombeau* du Musée du Steen, s'exagère peu à peu; les ors abondent de plus en plus, ainsi que les couleurs vives et presque criardes, les bleus surtout. Dans les scènes de la *Passion du Christ*, qui sont le thème ordinaire de presque tous ces retables avec la *Vie de Marie*, les groupes sont de plus en plus touffus et gesticulants, les types caricaturaux et les draperies d'une agitation arbitraire insupportable. Ce sont encore toutefois de très beaux ensembles que ceux de la collection du comte Van der Straeten-Ponthoz, de l'église de Tongres, pour n'en citer que deux parmi les nombreux spécimens dispersés à travers toutes les provinces des Pays-Bas, ceux des églises de Jongsberg ou de Löfta, aujourd'hui au Musée des antiquités nationales à Stockholm, ceux de Coligny ou de Fromentières en Champagne, etc.



Phot. Van Winsen.
Fig. 199. — Sainte en pierre peinte.
(Musée municipal d'Utrecht.)

Ateliers wallons et hollandais. — Les ateliers de huchiers et d'imagiers brabançons et anversois ne furent pas les seuls à travailler dans cette manière à cette époque. On a récemment relevé sur de petites statuettes, qui pourraient permettre des identifications d'œuvres plus importantes, des marques spéciales aux ateliers malinois. On trouve dans la région d'Entre-Sambre-et-Meuse quelques grandes figures comme le Saint Michel en pierre de l'église Sainte-Waudru de Mons, ou l'Ange en albâtre du Musée de Charleroi, comme le Christ en croix du Musée archéologique de Liége, comme le Calvaire de Boussu si voisin de celui que le Musée du Louvre a acquis jadis et qui provient de Nivelles, où survivent davantage les traditions monumentales du gothique français, avec une dignité, une ampleur, une puissance d'expression que les ateliers précédents n'avaient guère conservées. Ce sont même des qualités analogues que présente le magnifique buste d'orfèvrerie de saint Lambert exécuté, de 1501 à 1512, pour Erard de la



Phot. P. Vitry.
Fig. 200. — Sainte en bois polychromé.
(Musée d'Amsterdam.)

Mark par Lambert Suavius, de Liége. Malheureusement ces régions, très dévastées par les guerres de religion et par celles du XVIIe siècle, n'ont gardé que peu de traces de leur art indigène, et il est certain d'autre part qu'elles furent, à un moment donné, tributaires des ateliers d'Anvers, comme le prouvent le style du retable de l'église Saint-Denis, à Liége, ou les marques de ceux de Renlies et de Villers-Potterie.

Il en est à peu près de même des Pays-Bas du Nord. Au nord de la Meuse, à Haarlem, à Leyde, à Utrecht, de féconds ateliers travaillèrent en peinture comme en sculpture au XVe siècle et exprimèrent en des œuvres saines et fortes le tempérament de la race d'où devaient sortir plus tard les grands réalistes du XVIIe siècle. Des stalles, comme celles de la vieille église d'Amsterdam ou de l'église de Bréda, s'apparentent à celles que nous avons citées tout-à-l'heure. Les restes de la sculpture décorative de l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc, ceux que l'on voit encore en place à la cathédrale d'Utrecht sont d'un rare mérite. Des tombeaux, comme celui de Jean Van Polanen à Bréda, présentent des gisants mutilés et surtout des reliefs, personnages à genoux présentés par des anges, Couronnement de la Vierge, etc., qui rappellent les qualités de notre art français du début du XVe siècle, à tel point qu'on a voulu y voir les indices de l'atelier originel d'où seraient sortis les Sluter et les Claus de Werwe, en même temps qu'on y soulignait une certaine parenté avec l'art rhénan du XIVe siècle. Moins exceptionnelles, mais très typiques encore, sont ces quatre statues de pierre amplement drapées du Musée municipal d'Utrecht, qui appartiennent au milieu du XVe siècle, ou ces monuments funéraires du même musée où les personnages à mi-corps sont vêtus d'étoffes plus souples et présentent des types d'une bonhomie plus tranquille, ces *Saint Martin* pittoresques, mais



FIG. 201. — Jacques de Gérines : Statuettes provenant du tombeau de Louis de Mâle. (Musée d'Amsterdam.)

d'une réalité plus solide et plus tranquille. Ce sont là des qualités que l'on retrouve dans nombre de bois dispersés aujourd'hui, où la facture plus appuyée, plus logique, moins fantaisiste, le caractère de bonhomie plus simple, de réalité plus honnêtement étudiée et plus expressive, révèle, selon les récents historiens de l'art hollandais, M. Pit en particulier, une origine nationale évidente.

Les ouvriers du métal. — A côté de la pierre et du bois, le métal a servi en mainte occasion de moyen d'expression aux ambitions plastiques des artistes des Pays-Bas du Moyen Age et de ressource pour leurs exportations fructueuses. Si l'origine de cette fabrication, connue sous le nom de *dinanderie*, paraît bien appartenir à la vallée de la Meuse, où elle était pratiquée dès le haut Moyen Age, à Dinant en particulier, les ateliers de Malines et ceux de Tournai se disputèrent aussi l'honneur et le profit de fournir de fonts baptismaux ou de lutrins monumentaux les églises de toutes les provinces situées au nord comme au sud de la Meuse. On en retrouve encore à Zutphen et à Bréda, de proportions imposantes, qui sont l'œuvre de Gilles Van den Eynde et de Josse de Backer, deux Malinois. Des figurines ornent ces édicules, qui, plus trapues et plus simples de modelé que les bois sculptés, affectent bien le même caractère. Témoin la petite *Sainte Catherine* ornant un lutrin, qui date de 1442, au Musée de Bruxelles, et qui est l'œuvre d'un des plus célèbres fondeurs de cuivre tournaisiens, Guillaume Lefebvre, à qui l'on doit également les fonts de Hal, datés de 1446. Témoin le *Calvaire* qui décore le grand chandelier monumental de l'église de Léau, œuvre de Renier Van Thienen, dont les statuettes, datées de 1483, sont d'un style beaucoup plus avancé.



Phot. Becker.

Fig. 202. — Pierre de Beckere : Détail de la statue de Marie de Bourgogne. (Église Notre-Dame de Bruges.)

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que l'on se soit adressé à ces ateliers de fondeurs pour exécuter à l'occasion quelques portraits, comme celui de Philippe le Bon, qui appartient au roi de Wurtemberg et a été exposé à Dusseldorf en 1904, ou même quelques monuments funéraires.

Bien peu nombreux sont ceux qui ont survécu aux déprédations successives, et cela est fort regrettable, car les quelques morceaux qui nous en restent sont excellents. Les principaux sont dus au fondeur Jacques de Gerines, un Bruxellois, qui fut chargé par Philippe le Bon, en 1455, d'exécuter, assez tardivement, la décoration du tombeau de Louis de Mâle, beau-père de Philippe le Hardi, pour l'église Notre-Dame de la Treille, à Lille. On a démontré que telle était l'origine de cette série de statuettes du musée d'Amsterdam, autrefois placées sur la cheminée du Dam, mais qui n'avaient pas été conçues pour cette destination; ce sont des chefs-d'œuvre d'esprit et de pittoresque; elles représentent non seulement les proches parents, mais toute la postérité du personnage jusqu'à Philippe le Bon lui-même et son fils, le comte de Charolais.

Jacques de Gerines reçut un peu plus tard la commande du tombeau de Jeanne, duchesse de Luxembourg, qui a été malheureusement détruit; mais il nous reste, à la cathédrale d'Anvers, la figure d'Isabelle de Bourbon, seconde femme du Téméraire († 1465), inhumée dans l'abbaye de Saint-Michel, près d'Anvers; c'est un remarquable spécimen de la statuaire funéraire aux Pays-Bas, avec sa jolie tête fine et son ample drapé, et les artistes du xvie siècle qui exécutèrent pour l'église Notre-Dame de Bruges le tombeau de Marie de Bourgogne, la fille du Téméraire, dû à Pierre de Beckere, et celui du Téméraire lui-même, qu'élèvera très rétrospectivement, en 1559, un nommé Jacques Jonghelinck, ne purent que s'en inspirer, sans le surpasser ni même l'atteindre.

LA RENAISSANCE ITALIENNE DANS LES PAYS-BAS

Les Pays-Bas n'échappèrent pas, bien entendu, à la grande invasion italienne qui marque un peu partout le xvie siècle. On n'y trouve pas cependant, semble-t-il, comme en Espagne ou en France, de ces pénétrations de colonies d'artistes venus de la péninsule, apportant leur style et leurs habitudes; mais nombreux furent sans doute les artistes locaux qui s'expatrièrent et allèrent se faire sur place une éducation italienne. La résistance ou plutôt la persistance des éléments indigènes fut plus longue qu'ailleurs; mais la transformation du style national n'en fut que plus brusque et plus soudaine. Au temps de Charles-Quint, vers 1530, le goût nouveau s'impose partout et les modes gothiques sont abandonnées. Un style nouveau, assez bâtard du reste, se répand, où revivent les tendances à l'agitation et à la surcharge des derniers ateliers gothiques et qui ne réussira jamais, comme en France, à assimiler et à épurer les éléments italiens qui y affluent subitement. Le mauvais goût baroque se joint au

mauvais goût local, et nulle part, ou presque, n'apparaît encore le sentiment de la beauté classique.

Il faut remarquer, d'ailleurs, que sous cette influence nouvelle les anciennes originalités provinciales disparaissent, et qu'au nord comme au sud de la Meuse, c'est le même art composite qui se pratique couramment.



Phot. Becker.

Fig. 203. — Retable de la Vie de la Vierge. (Église de Givry.)

Premières pénétrations italiennes. — C'est, comme ailleurs, par l'ornement que la pénétration commence. Exceptionnellement, dans quelques constructions civiles, comme l'hôtel Bladelin, à Bruges, des médaillons apparaissent, dès la fin du xve siècle, avec des cartouches et des banderoles à l'italienne, tandis que le goût classique d'un humaniste tel que Jérôme de Busleyden, vers 1510-1515, n'introduit encore dans la décoration de son hôtel de Malines que quelques éléments de décor pictural à la mode nouvelle, laissant intact, assagi seulement et quelque peu régularisé, le décor architectural et sculptural. Plus tard, au sein même des retables traditionnels, de 1520 à 1530, des rinceaux et des pilastres se montrent parmi les décors flamboyants, comme en France, dans les stalles d'Amiens, par exemple. Nous citerons, comme types de ces introductions, le retable de Saint-Léger et de Sainte-Barbe, au Musée de Bruxelles, daté de 1530, celui de la Vie de saint Quirin, à Loenhout, ou celui de Givry, près de Mons, que nous reproduisons ci-dessus. Ailleurs et vers la même date, le jubé de Walcourt, gothique encore d'allure, présente dans ses figures un certain maniérisme, et dans leurs draperies une certaine rondeur par où s'accusent les influences italianisantes : deux ans après, le retable de

Saint-Martin de Hal, œuvre de Jehan Mone en 1533, montre une architecture empruntée tout entière au style italien ou, pour plus proprement parler, milanais, et des médaillons où la tradition septentrionale apparaît à peine dans le pittoresque conservé des groupements et des costumes.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 204. — Jean Mone : Fragment du retable de Saint-Martin de Hal (moulage).

C'est le temps aussi où travaille à Anvers un certain Pierre Coeck (1502-1550), revenu d'Italie avec tout le bagage classique qu'il fait indiscrètement passer dans son œuvre. Sa cheminée de l'hôtel de ville d'Anvers en est une preuve surabondante. Elle n'égale pas cependant l'ensemble célèbre et confus qu'exécutent à Bruges, de 1529 à 1532, Guyot de Beaugrand et ses collaborateurs pour la *Cheminée du Franc*. Les noms et aussi les œuvres conservées abondent; mais l'intérêt en est assez médiocre : ce sont travaux de praticiens habiles, d'ornemanistes d'une virtuosité consommée, comme le portail de la salle échevinale d'Audenarde exécuté par Paul Van der Schelden, la balustrade du jubé de Moha (province de Liége), les stalles de Dordrecht ou la clôture d'Enkhuisen, en Hollande; ou bien tombeaux où le réalisme d'antan survit en des gisants d'un caractère assez lourd comme le Ferry de Gros († 1544), de Saint-Jacques de Bruges, le comte Antoine de Lalaing, d'Hoogstraeten († 1540) ou le Karel van Egmont, duc de Gueldre, d'Arnhem, pour lequel, vers 1538, on reprend le thème italien, utilisé par Perréal au tombeau de François II, à Nantes, des Apôtres encadrés dans des niches à pilastres disposées autour du sarcophage.



Phot. Becker.

Fig. 205. — Jacques du Brœucq : La Foi. Statue du jubé de Sainte-Waudru, à Mons.

Quelques inventions iconographiques se font jour cependant, assez originales, comme celle de ce tombeau de Bréda consacré à la mémoire

du général et favori de Charles-Quint, Engelbrechts, comte de Nassau, vers 1539, où l'on voit deux gisants nus enveloppés dans leur linceul sous une grande dalle de marbre noir que supportent sur leurs épaules quatre personnages agenouillés représentant César, Régulus, Annibal et Philippe de Macédoine, tombeau dont la donnée sera reprise plus tard dans un monument célèbre de Munich.

Corneille de Vriendt et Jacques du Brœucq. — L'idée classique progresse, du reste, et, à la génération suivante, vers le milieu du siècle, paraissent ces décorateurs féconds, architectes et sculpteurs, italianisants forcenés, comparables à ceux de notre École de Fontainebleau, tels que Corneille de Vriendt d'Anvers, qui est l'auteur de cet immense tabernacle de Saint-Léonard de Léau où se conserve, dans la traduction classique des ordres, des colonnettes, des cariatides, la conception des pyramides ajourées à l'extrême, créées au xv[e] siècle pour le même usage — l'auteur aussi sans doute de cet important jubé de Tournai, arc de triomphe colossal, surchargé de sculptures, bariolé de marbres polychromes, qui se trouve être, en l'absence de ceux de Jean Goujon à Paris et de Jacques du Brœucq à Mons, le spécimen le plus important qui se soit conservé de ces édicules où les architectes de la Renaissance affirmèrent au milieu des nefs gothiques la résurrection du plein cintre romain.



Phot. Becker.

Fig. 206. — Jacques du Brœucq : La Cène.
Soubassement du maître-autel de l'église Sainte-Waudru, à Mons.

Ce Jacques du Brœucq, un wallon originaire de Mons, échappe par son tempérament natif aux exagérations du style des Pays-Bas du Nord. Il est d'esprit plus vif et plus souple, et l'un des rares qui, dans cette école, semble avoir compris quelque chose aux leçons du génie gréco-romain; son œuvre considérable (malheureusement à l'état fragmentaire aujourd'hui), est très intéressante, d'autre part, à cause de sa précocité. Le jubé de Sainte-Waudru de Mons était projeté par le chapitre dès 1534, entamé en 1535, terminé pour le gros œuvre en 1541. Il comportait des séries de reliefs et de statues que du Brœucq exécuta, seul ou avec ses collaborateurs, et qui n'ont plus rien de commun avec la tradition médié-

vale. Certaines Vertus, datées de 1545 environ, sont en avance sur les créations mêmes d'un Jean Goujon et rappellent la grâce souple d'un Sansovino, tandis que certains médaillons, comme ceux de la Création ou de la Distribution de la Manne, font penser à la finesse précise et élégante d'un Ghiberti. L'éducation de du Brœucq s'était faite, à n'en pas douter, en Italie. Sa carrière tout entière, jusqu'en 1584, s'écoula à Mons, avec quelques excursions à Saint-Omer, où il exécuta le tombeau de l'évêque Eustache de Croy et celui du bailli Philippe de Sainte-Aldegonde.

On croit que c'est dans l'atelier de du Brœucq que se forma Jean



Phot. Becker.

Fig. 207. — Jacques du Brœucq : Tombeau d'Eustache de Croy. (Église Notre-Dame de Saint-Omer.)

de Boulogne (né à Douai en 1528), avant de partir pour l'Italie, où nous le retrouverons plus tard, comme nous retrouverons en Flandre les de Nole successeurs des Floris au temps des guerres de religion.

Le « romanisme », ou l'italianisme, coule dès lors à pleins bords; il n'est pas jusqu'aux chaires du Nord, de Bois-le-Duc ou de Delft, qui ne se parent de reliefs où triomphe l'habileté un peu banale et l'élégance facile du style courant alors dans presque toute l'Europe. Nous verrons plus tard comment, tandis qu'un Rubens ou un Rembrandt utilisaient les enseignements des « romanistes » en y ajoutant l'appoint de leur génie et aussi l'originalité foncière de leur tempérament national, les sculpteurs contemporains tentèrent, ici et là, de redonner à cet art appauvri par l'invasion étrangère, en même temps que ruiné par les troubles ambiants, une couleur nationale et une vigueur nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

JOSEPH DESTRÉE, *Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen Age*, Bruxelles, 1894 (extrait des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*). — CHEVALIER EDM. MARCHAL, *La sculpture et l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895. — HENRY ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les Retables*, Bruxelles, 1896. — J. DE BOSSCHÈRE, *La sculpture anversoise aux* XVe *et* XVIe *siècles*, Bruxelles, 1909.

HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*, Bruges, 1890. — CAMILLE POUPEYE, *Les Jardins clos et la sculpture malinoise*, Malines, 1912. — PAUL VITRY, Les expositions rétrospectives de Tournai, Malines et Charleroi (1911), *Les Arts*, février 1912. — A. LACROIX, *Recherches sur Jacques du Brœucq, statuaire et architecte montois du* XVIe *siècle*, Mons, 1855. — HEDICKE, *Jacques du Brœucq von Mons, ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des Italienischen Einflusses*, Strasbourg, 1904. — PIT, *Les origines de l'art hollandais*, Paris, 1894; ID., *La sculpture hollandaise au Musée d'Amsterdam*, Amsterdam, s. d., 1905. — W. VOGELSANG, *Die Holzsculptur in den Niederlanden*, Band I, Utrecht, 1911.

R. KOECHLIN, *La sculpture belge et les influences françaises*, Paris, 1903 (extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*). — P. DUBOIS, *Note sur les retables flamands des* XVe *et* XVIe *siècles de l'Oise et de la Somme*, Abbeville, 1907 (extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Clermont*). — L. MAETERLINCK, Roger Van der Weyden et les imagiers de Tournay, *Mémoires de l'Académie royale d'archéologie*, 1900; ID., Roger Van der Weyden sculpteur, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901. — J. DESTRÉE, *Le retable de l'église Saint-Denis, à Liège*, 1909; ID., *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'Exposition de 1905*, Bruxelles, 1906; ID., *Les chefs-d'œuvre d'art de l'Exposition de la Toison d'Or*, Bruxelles, 1908. — Abbé THYS, *Le retable de l'église Notre-Dame, à Tongres*, Tongres, 1874. — J. ROOSVAL, *Schnitzelaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen*, Strasbourg, 1903. — H. ODELBERG, Les retables de Strengnäs (Suède), *Annales de l'Académie royale et archéologique de Belgique*, t. XXVI. — JEANNEZ, Le retable de la Passion de l'église d'Ambierle, *Gazette archéologique*, 1886.



FIG. 208. — Saint-Georges et le dragon.
(Eglise de Saint-Georges au Chardon, Flandre orientale.)

CHAPITRE VII

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE ET LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVI[e] SIÈCLE

L'ARCHITECTURE EN ANGLETERRE AU XVI[e] SIÈCLE[1]

Le XVI[e] siècle est, pour l'architecture anglaise, une période de transition au cours de laquelle le génie national, en possession des éléments constructifs hérités du style normand, se pénètre peu à peu des influences ambiantes et emprunte, sans trop de méthode, au dehors, un appoint décoratif correspondant aux besoins de luxe que la sécurité reparue et le progrès de la richesse générale ont répandus dans la population. Ces données nouvelles lui arrivent d'abord sous la forme empirique, par des groupes d'ouvriers étrangers, de diverses provenances, puis, les tendances classiques prédominant peu à peu, se systématisent sous l'influence des traités théoriques imprimés à l'étranger, en sorte que la vieille ossature gothique des constructions disparaît peu à peu sous un placage plus ou moins cohérent de formes et d'ornements antiques.

C'est d'abord le plan des édifices qui se modifie; les besoins de la défense les avaient, pendant longtemps, fait placer de préférence sur des hauteurs dominant le pays environnant, et ils en épousaient nécessairement les irrégularités de contour et les reliefs inégaux. De là une originalité pittoresque de plantation, mais des difficultés d'accès et un manque trop fréquent d'espace. La disparition des guerres privées et des pillages, sous l'action énergique de la royauté, permit aux habitations domaniales de s'asseoir en plaine, et elles affectèrent dès lors des dispositions régulières et harmoniques. On eut deux types principaux de maisons : les

1. Par M. Henry Marcel.

plus grandes, bâties autour d'une ou plusieurs cours rectangulaires; les autres, constituées d'un hall central, pièce commune servant à maints usages, avec la cuisine et les offices à un bout et les chambres d'habitation à un autre. Haddon Hall, dans le Derbyshire, est un bon exemple, très bien conservé, d'habitation à plusieurs cours, bien qu'étagé sur diverses terrasses irrégulières, sous l'empire de préoccupations défensives, encore très justifiées lors de sa construction; Loyer Marney et Sutton Place (1521-1527) offrent une disposition quadrangulaire régulière. Buckhurst, terminé vers 1568 et aujourd'hui détruit, en fut le type monumental; les dimensions y atteignaient 270 pieds sur 214, la cour principale avait 105 pieds dans chaque sens. Peu à peu, cependant, une tendance se fit jour à se dégager du plan quadrangulaire fermé sur les quatre faces; au Caïus College (1565) de Cambridge, la cour n'a que trois côtés; ce résultat s'obtenait, soit en portant en avant la façade principale, avec son portail en forme de tour, et en en faisant un simple rez-de-chaussée à balustrade, soit en prolongeant et en repliant les ailes latérales, qui formaient alors une cour nouvelle, à l'opposé de l'entrée principale. Les habitations de plan dit « en E » ont leurs faces latérales prolongées en avant; dans le plan dit « en H », on les prolonge aussi en arrière. Pour les habitations de petite dimension, en carré massif, Barlborough (1584) et Bolsover, un peu postérieur (1615), sont des types bien expressifs.

Les formes constructives ne se modifièrent que peu à peu; les corps d'habitation offrirent d'abord des surfaces assez nues, terminées généralement, comme le climat pluvieux l'indiquait, en pignons triangulaires; la nécessité, sous un ciel avare, de capter le plus de lumière possible, amena, d'autre part, à multiplier les surfaces d'exposition, par l'emploi des « bay windows », ou bretèches, dont l'avancée donnait trois fenêtres pour une, celles-ci largement ouvertes, avec de minces meneaux rectangulaires pour soutenir le vitrage. De là un mouvement plein d'originalité dans les façades de style dit « Tudor ». L'ornementation, très restreinte d'abord, à cause de la nature peu plastique des matériaux (la brique), comporta peu à peu des cordons de pierre, des balustres et, pour le couronnement, des pyramidions.

Ces divers accessoires trahissent souvent une influence allemande, mais seulement dans le dernier tiers du XVIe siècle. Quelques colonies d'ouvriers allemands, flamands, hollandais, s'étaient, en effet, formées, et on en voit une, en 1572, demander privilège pour ouvrir une chapelle à Stamford. On dit qu'Holbein dessina deux portes de White Hall, démolies en 1770, et un petit bâtiment dans le jardin, à Wilton. Mais la première en date de ces influences exotiques fut l'italienne, toujours limitée, au surplus, à la décoration. C'est ainsi qu'à Hampton Court, loué

en 1515 par Wolsey, pour le transformer de fond en comble, et où les maîtres de l'œuvre : Williams, James Bettes et Nicolas Townley, étaient Anglais, les bustes d'empereurs romains, en terre cuite, au-dessus de l'entrée sur le front ouest, sont de Giovanni da Majano; italien également le motif de la tour de l'Horloge : les armes de Wolsey soutenues par des génies, sur un chapeau de cardinal, qui datent de 1525; Lucas Penni et Antonio Toto furent employés au décor intérieur du château et y créèrent une ornementation complexe, dont les reliefs en stuc constituaient l'élément principal.

Un pur statuaire, le Florentin Torrigiano (celui qui cassa, dans une



Fig. 209. — Haddon Hall (Derbyshire).

rixe, le nez de Michel-Ange) les avait devancés en Angleterre, et on le voit, dès 1516, modelant la figure tombale de John Young, maître des rôles, qu'accompagnaient un Christ et deux anges. Dès son arrivée, en 1512, Henri VIII lui avait confié l'exécution du tombeau d'Henri VII à Westminster, où il représenta le souverain couché, près d'Élisabeth d'York, sur un sarcophage décoré latéralement de bas-reliefs de bronze, qu'entourent des guirlandes. Il fit, dans la même chapelle, un grand baldaquin, en marbre et bronze, qui fut détruit en 1645, et le tombeau de Marguerite, comtesse de Richmond. Son succès, dans ces divers ouvrages, lui fit commander le tombeau du roi, pour le prix de 2000 livres sterling. Mais il ne devait pas être exécuté, Henri VIII, lors de la disgrâce de Wolsey, s'étant emparé du monument commandé par celui-ci, pour son compte, à Giovanni da Majano et à Benedetto da

Rovezzano. Il se composait d'une statue couchée, entourée de quatre piliers portant des apôtres, avec trois figures plus petites à leur base, de huit candélabres et d'une clôture de bronze. Resté inachevé à la mort du roi, dans la chapelle d'Henri VII, à Windsor. Charles I[er] le destina à son propre usage, mais, la Révolution étant survenue, le bronze fut vendu par ordre du Parlement, pour le chiffre dérisoire de 400 livres; le sarcophage de marbre fut depuis, en 1810, employé pour la tombe de Nelson, dans la crypte de Saint-Paul. Rovezzano était retourné dans son pays en 1540, Majano vers la même époque. On trouve le nom de ce dernier dans les comptes de construction d'une salle de banquets à Greenwich, en 1527, avec celui d'Antonio Toto et d'autres Italiens.

Toto serait l'auteur de Nonesuch (sans égal), le principal palais d'Henri VIII, qui remplaça un autre bâtiment acheté par la couronne en 1537; il fut démoli, en 1670, par Lady Castlemaine, à qui Charles II l'avait donné. Il avait deux cours : une extérieure, de 150 pieds de long; une intérieure, de 116 pieds sur 137, surélevée de 8 pieds; l'étage inférieur était en pierre, le premier avait sa charpente apparente, avec des peintures et des demi-reliefs en plâtre. Il y avait des fontaines dans les cours, une salle de banquets dans le jardin. Giovanni da Padua, architecte et musicien, aurait dessiné Somerset House, détruit en 1784. Tel est le contingent connu des Italiens dans l'œuvre monumental du XVI[e] siècle. Encore une fois — sauf Nonesuch, qui ne leur est qu'attribué — il fut surtout décoratif. Hampton Court, en tant que construction, est, nous l'avons dit, purement anglais. Néanmoins, par leur canal, les formes classiques tendirent à se répandre dans l'île, s'adaptant au petit bonheur aux éléments de l'architecture indigène. M. Blomfield signale, dans le Hampshire, la chapelle de Christchurch, où la voûte en éventail, les moulures gothiques, sont associées à des tympans et à des colonnes engagées de style italien; de même, dans la chapelle tombale de Gardiner, évêque de Winchester, la maçonnerie est perpendiculaire, et au-dessus des quatre fenêtres court un entablement dorique avec patères, bucrânes, etc. Le même auteur constate, toutefois, que l'influence italienne se confina dans les districts situés entre Londres et la côte sud, spécialement dans le Hampshire, où s'étaient fixés des marchands transalpins.

Après la mort d'Henri VIII, les ouvriers italiens disparurent peu à peu; la conversion de l'Angleterre au protestantisme, les persécutions qui s'exerçaient contre les « papistes » ne contribuèrent pas moins à ce résultat que la pénurie d'Édouard VI, ruiné d'avance par les prodigalités de son père. La réaction catholique, sous Marie, fut de trop courte durée pour produire quelque effet en sens contraire; elle était d'ailleurs fort parcimonieuse et les fêtes de son mariage avaient mis le trésor à sec.

Parmi les premières constructions du règne d'Élisabeth figurait Gresham Exchange, construit de 1556 à 1570, par Henri de Pas, qui dessina depuis l'hôtel hanséatique, à Anvers. Il comprenait une grande cour carrée à deux étages supportés par des arcades, surmontées chacune d'une niche contenant une statue de roi ou d'empereur. Une tour à horloge dominait le tout; la matière employée était la brique, avec des cordons de pierre; l'édifice offrait le caractère hollandais; il fut détruit dans le grand incendie de 1666.

Sous la fille d'Anne Boleyn, l'influence allemande alla s'étendant; le



Phot. Valentine.

Fig. 210. — Hampton Court. Cour intérieure.

porche d'entrée d'Audley House, les pignons festonnés des tours à Wollaton, en Nottinghamshire, l'usage un peu partout des balustres terminés en figures d'hommes ou de femmes en témoignent; à Langford Castle, en Wiltshire, le corps central de la façade est allemand, sans nulle relation avec les tours qui le flanquent. Il aurait été fait d'après quelque dessin d'un des livres de modèles qui commençaient à se répandre, les *Perspectives*, les *Fontaines*, l'*Architecture* de de Vries (Anvers, 1563), ou les traités de Cammermayer et Wendel Dietterlein. On trouve le nom de Théodore Haveus, de Clèves, attaché à la Caïus School de Cambridge.

Mais, vers la fin du siècle, les Allemands sont surtout employés à l'érection des monuments funéraires et à celle des cheminées d'apparat. Les tombeaux comportent généralement un sarcophage à gisant, entre

des colonnes corinthiennes soutenant un riche entablement, avec arcade au centre; quand ils sont adossés à une paroi, les fruits, fleurs, cartouches, obélisques s'y superposent profusément, sans mesure; beaucoup sont revêtus de peinture. Parmi les meilleurs sont : celui d'Élisabeth, à Westminster, érigé en 1604, par Maximilien Powtram, non loin de celui de la reine d'Écosse; le monument du comte de Sussex, à Boreham, en Essex, par le Hollandais Richard Stevens; celui de Hertford, dans la chapelle de la Vierge, à Salisbury. Le tombeau de lord Cobham, dans la ville du même nom, très analogue à celui de Catherine de Bourbon



Fig. 211. — Langford Castle (Wiltshire).

dans la Groote Kerke de Nimègue, consiste en un sarcophage porté par de petites colonnes ioniques, entre lesquelles sont figurés les enfants du défunt, le tout en albâtre et marbre noir, avec les armures et armoiries rehaussées de couleurs. Un Flamand, Bernard Jansen, travailla au monument de Sutton, dans la chapelle du vieux Charterhouse.

Les cheminées décoratives les plus importantes se voient à South Wraxhall, Loseley, Hathfield, Cobham, Blicking, au Charterhouse; la plus belle série est celle de Knole, pour la vigueur du dessin et l'harmonie des proportions. Elles sont constituées par des ordres superposés, que séparent de fortes moulures, avec des arabesques et des armoiries sur les panneaux et entablements.

Néanmoins, l'influence germanique le cède aux éléments indigènes, en divers points où prédominent les caractères relevés plus haut; les

constructions types à cet égard sont : le front ouest de Burghley House (Northamptonshire, 1556-1587), avec ses tourillons coiffés de calottes à pans encadrant la bay-window de la porte, et ses avant-corps rectangulaires des extrémités; Littlecote House (des environs de 1580), avec son grand toit et ses innombrables pignons sur le jardin; le porche d'entrée de Montacute, qui est de la même époque; la porte d'entrée des jardins, à Strawhouse, près de Newbury (1571); la façade de Barrington, dans le Somerset; Brereton (Cheshire), fini en 1586, du très pur Tudor, sauf deux rangs de cartouches entre des balustres au corps central; Condover



Fig. 212. — Hall de Middle Temple (Londres).

(Shropshire, vers 1598), où seules deux colonnes toscanes à la porte d'entrée font dissonance; Barlborough, qui en a quatre, par couples, au même emplacement. C'est, par contre, un monument tout italien que l'hôtel de ville d'Exeter (1593) avec son portique cintré d'ordre bâtard, son étage à colonnes corinthiennes accouplées, que couronne une architrave à grecque, surmontée d'une balustrade. On dirait un placage de Vignole sur une armature quelconque.

Les maisons de ville s'édifièrent encore en grand nombre au XVIe siècle, offrant tous les caractères traditionnels motivés tant par le climat que par les ressources constructives du pays. Chester en présente un ensemble unique, dont les *rows* (galeries) superposés bordant les principales rues augmentent encore l'effet pittoresque. Le parti pris décoratif s'y allie aux visées pratiques dans le surplomb de la toiture, l'encor-

bellement des étages, la mise en saillie des charpentes, tranchant en vigueur sur le champ clair des façades; un semis de losanges, fleuronnés ou non, et de quatre-feuilles en complète la bigarrure aimable. Ces dispositions se retrouvent en maint endroit: l'hôpital Saint-Pierre, à Bristol, l'auberge de la Plume, à Ludlow, en sont d'excellents spécimens. Parmi les intérieurs ornés, une mention spéciale est due au grand hall de Middle Temple, à Londres, qui servait de salle à manger, et où la *Douzième Nuit* de Shakespeare fut représentée pour la première fois, en 1601. L'ornementation y est de la plus élégante richesse.

Parmi les architectes du temps, le nom le plus fréquemment cité est celui de John Thorpe, à cause d'une collection de deux cent quatre-vingts dessins conservés au musée Soacre à Londres. Mais on ne s'accorde à lui attribuer, à l'heure qu'il est, que le côté sud de la cour intérieure de Knole, — le plan de Kirby, où de grands pilastres cannelés régnant sur toute la hauteur et les bizarres pignons à ressauts des bow-windows forment un assemblage bien choquant, — celui d'Ampthill, — les remaniements de Longford, qui offre aujourd'hui, avec ses deux galeries superposées, son étage de fenêtres à balustres et ses hautes lucarnes aveugles, un aspect assez agréable, — la partie ancienne de Holland House, — le manoir de Rushton. Thorpe travailla à Paris pour la couronne, à laquelle appartenait Ampthill; il y aurait construit une maison pour la reine mère et l'hôtel Jammet. Son art fut le triomphe du composite et souvent de l'hétéroclite. Sir Thomas Tresham est considéré comme l'auteur de Lyveden, du marché, aujourd'hui très délabré, de Rothwell, et de la curieuse loge triangulaire de Rushton. Le premier de ces ouvrages unit l'harmonie des proportions à une sobriété de grand goût. Smithson fut l'architecte de Wollaton (1580-1588), et travailla à Longleat, qui est plus simple. Son fils, Huntington Smithson, devait dessiner, en 1615, la nouvelle cour de Bolsover. Thomas Holt, d'York, travailla à Oxford, où il mourut en 1624, mais ses ouvrages, parmi lesquels on range la tour monumentale, à placage d'ordres superposés, de la Bodléienne, se rattachent au règne de Jacques Ier. Ralph Simons joua le même rôle à Cambridge, dont les constructions sont, en moyenne, d'une vingtaine d'années plus anciennes; il était maçon de son état.

Le XVIe siècle, époque de dissentiments et de troubles religieux, éleva peu d'églises, et ce fut en général dans le style traditionnel; une rare et magnifique exception est la chapelle de King's College, à Cambridge, dont le jubé est, suivant M. Gotch, le plus beau peut-être que cette époque ait produit en dehors de l'Italie; de fait, avec ses balustres encadrant des baies aveugles, ses clés ajourées surplombant une paroi de grands panneaux, aux baies armoriées séparées par des pilastres, les initiales d'Henri VIII et d'Anne Boleyn, la date d'exécution (1532-1536), il

évoque invinciblement l'idée des artistes florentins, alors en pleine faveur. Les stalles sont également du plus beau travail.

Les particularités du XVIe siècle anglais, au point de vue architectural, sont donc, en résumé, la multiplication des bâtiments royaux, la stagnation dans les constructions religieuses, la disparition du caractère défensif dans les demeures privées. Le luxe et la commodité de ces dernières, étant un des traits caractéristiques de la province anglaise, appellent quelques développements. La disposition initiale des bâtiments autour de cours rectangulaires ne comportait d'abord, pour l'accès de chaque pièce, qu'une entrée directe sur la cour; ce furent des progrès successifs que la communication de ces pièces entre elles en enfilade, puis l'ouverture de corridors intérieurs de desserte. Les escaliers étaient placés aux angles. Une autre innovation, très appréciable en pays si pluvieux, fut celle des grandes galeries intérieures tenant toute l'épaisseur du corps de bâtiment, et éclairées sur les deux faces, où l'on pouvait se tenir et se promener à couvert par le mauvais temps. La première fut celle de Hampton Court, terminée en 1536. Elle avait cent quatre-vingts pieds de long sur vingt-cinq de large, avec une grande baie en demi-cercle au centre; les plafonds étaient revêtus de stuc doré, et le lambris de bois portait maintes figures sculptées. La mode s'en généralisa: les plus longues étaient à Audleyend, à Bolsover, à Ampthill dont la galerie atteignait deux cent quarante-trois pieds. A Old Wimbleton (1588), il y en avait deux superposées. A Theobald's, un plafond portait les signes du Zodiaque, qu'un mécanisme mettait en mouvement; un autre était décoré de représentations des villes, rivières et montagnes d'Angleterre. La chambre d'État, à Hardwick Hall, est le plus beau spécimen qui subsiste de décor en plâtre modelé et colorié. Le grand escalier de bois, avec son noyau de chêne sculpté, se substituant à l'escalier de pierre, plus étroit et plus rude à la montée, est un des traits de confort qui caractérisent le XVIe siècle (celui de Burton Agnes Hall atteint des proportions colossales). Il est généralement placé auprès du hall, à gauche de l'entrée de celui-ci.

En résumé, cette époque offre une série de tentatives pour s'affranchir de la tradition, mais sans habileté suffisante pour en créer une nouvelle. C'est que l'architecte proprement dit n'était point né: le constructeur, maître maçon le plus souvent, donnait les plans, empruntés sans grand discernement à des livres de modèles, dont il accolait les éléments disparates. Les compilateurs de ces traités s'appellent Andrew Boord, John Schute, qui avait étudié en Italie et y colligea divers centons de Vitruve, Philandre, Serlio, et, dans ses *Premiers et essentiels principes d'architecture* de 1563, décrit, analyse et mesure les cinq ordres. En 1611 paraît une somptueuse traduction de Serlio. Nous avons déjà nommé quelques-uns

des traités allemands dont cette dernière vint heureusement balancer l'influence. Les fruits de la culture italienne ne furent toutefois méthodiquement recueillis et classés qu'en 1624, dans les *Éléments d'architecture* d'Henry Wotton. Mais déjà l'homme de génie nécessaire était apparu, dans la personne d'Inigo Jones, né en 1572, qui, par l'application de la méthode Palladienne, allait orienter, pendant plus de deux siècles, l'art de son pays vers des formes néo-classiques dont l'adaptation au climat de l'Angleterre a pu être contestée, mais dont l'agrément pittoresque est indéniable.

LA PEINTURE EN ANGLETERRE AU XVIe SIÈCLE[1]

L'abondante information que nous possédons sur l'histoire de l'art sous la dynastie des Tudor nous montre l'Angleterre envahie par une véritable colonie d'étrangers, provenant en majeure partie, la proximité des lieux aidant, des Pays-Bas flamands et hollandais. On y remarque également la décroissance de la peinture murale, si en faveur pendant les siècles précédents. L'introduction de la Réforme dans l'île, en 1534, à la suite du divorce d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon, en est la principale cause : on sait l'hostilité des protestants contre les images de la Vierge et des Saints, monuments de « l'idolâtrie papiste ». Elle se traduisit par une destruction systématique des peintures religieuses, que remplacèrent soit des versets de l'Écriture, soit des thèmes nouveaux pris dans l'Ancien Testament, tels que les personnages bibliques (Moïse, Aaron, David, etc.), ou des figurations abstraites comme celles du Temps, de la Mort, etc. Il y eut, à la vérité, une réaction catholique sous Marie, mais elle fut courte, et l'avènement d'Élisabeth donna carrière à un violent retour offensif des iconoclastes. Il reste néanmoins, même dans l'ordre sacré, d'intéressants monuments de cette époque. Les décorations de la cathédrale de Chichester, en Sussex, furent exécutées en 1519, sur l'ordre de l'évêque Shurburne, par un Italien nommé Bernardi ; les sujets peints au dos des stalles étaient : la fondation du siège épiscopal à Selsey par Ceadwalla, l'établissement de quatre prébendes par le même, et leur confirmation par Henri VIII ; venaient ensuite, au mur nord du transept nord, les évêques de Selsey et de Chichester et les rois d'Angleterre. Mal restaurées sous l'évêque Mawson, ces peintures perdirent tout mérite ; celles du plafond, de la nef et du chœur ont été effacées au début du XIXe siècle.

Dans le transept sud de la cathédrale de Gloucester est un *Jugement*

1. Par M. Henry Marcel.

dernier, de la fin d'Henri VIII : le Christ se tient debout sur la boule du monde, une épée se dirige du côté gauche de sa tête vers les réprouvés, une tige fleurie du côté droit vers les élus ; les Apôtres l'encadrent, en deux groupes ; saint Pierre ouvre aux élus une porte richement architecturée, au-dessus sont deux rangs de baies où des anges font de la musique ; à gauche, c'est l'enfer figuré en forteresse crénelée sur laquelle des diables s'agitent ; un autre, une lanterne à la main, est assis sur l'énorme gueule ardente où se culbutent les réprouvés. Les épisodes pittoresques abondent : c'est un gros homme traîné au bout d'une corde ; un diable, jailli d'une sorte de globe cerclé, tire un damné par les cheveux ; un autre rattrape par ses tresses une femme en fuite. Au milieu, les morts sortent çà et là de leurs tombes, l'un d'eux est tiraillé entre un ange et un démon. M. Britton, dans son étude sur la cathédrale, attribue l'œuvre à un artiste italien. A Windsor, dans l'aile sud de la chapelle Saint-Georges, sont trois scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, des environs de 1522.

Mais l'intérêt des peintures monumentales, au XVIe siècle, résidait surtout dans le décor des édifices civils. Nous avons des descriptions circonstanciées d'un cycle de sujets (détruits en 1795 par un incendie, et dus peut-être aux Bernardi) à Cowdray, en Sussex, représentant la marche d'Henri VIII de Calais vers Boulogne, le campement des forces anglaises à Marquise ou Marquison, le siège de Boulogne en 1544, le campement de l'armée anglaise près de Portsmouth, avec une vue des flottes anglaise et française au début de l'engagement du 19 juillet 1545 ; enfin la procession d'Édouard VI, de la Tour à Westminster, la veille de son couronnement. On a longtemps attribué ces peintures à Holbein ; il eût suffi de se souvenir qu'il était mort en 1543.

Le Carpenters' Hall, à Londres, contient de curieuses peintures des environs de 1540, découvertes en 1845. Le premier des quatre compartiments représente la construction de l'arche par Noé : celui-ci, un genou en terre, son bonnet à la main, reçoit les ordres de Jéhovah qui sort d'un nuage ; un arbre le sépare de ses trois fils, qui travaillent activement. Sur le deuxième panneau, le roi Josiah ordonne la reconstruction du Temple ; il est sur son trône, flanqué de deux nobles, et donne ses instructions à un officier tenant un bâton et une bourse ; derrière lui, le grand prêtre distribue de l'argent aux ouvriers. Le troisième a trait à la jeunesse du Sauveur : Joseph équarrit une poutre, la Vierge assise file derrière lui, Jésus s'occupe à ramasser des copeaux, qu'il place dans un panier. Le quatrième le montre enseignant dans la Synagogue (il en manque une partie). Les figures, trapues et robustes, sont exécutées à l'aide d'un vigoureux trait noir, des teintes plates rehaussent les vêtements, avec de timides essais d'ombres, et il y a quelques traces de dorure, notamment sur le Jéhovah, les parements des manches de Joseph, etc.

Le développement de la prospérité publique au cours du XVIe siècle, les grandes fortunes acquises dans le commerce maritime, devaient naturellement susciter le luxe privé. De son côté, Henri VIII, grand ami des plaisirs et du faste, jaloux de primer les autres souverains, ses rivaux d'ambition, encourageait de tous ses moyens le développement des arts. Sous l'empire d'un patriotisme, à la vérité, élémentaire, il commença par chercher dans son royaume les ouvriers de son rêve de grandeur. Ses efforts à cet effet furent assez vains. Déjà, sous son père, on voit bien, pourvu d'un emploi officiel, un indigène, Robert Cook, deuxième maître d'armes du royaume et peintre qui, à Cokfield House, en Suffolk, exécuta les portraits d'Henri VII, de son deuxième fils, Henri, de la reine Catherine, de Charles Brandon, duc de Suffolk, de Sir Anthony Wingfield, de Sir Robert Wingfield, sa femme et leurs enfants. Mais les Flamands avaient pour eux le nombre et le talent : le portrait de Jane Shore, la maîtresse d'Édouard IV, à Eton College, est, quoi qu'on en ait dit, vraisemblablement leur ouvrage, comme celui d'Arthur, fils aîné d'Henri VII, peint en buste à Windsor, vêtu d'un justaucorps d'or broché et d'un manteau à collet de fourrure et manches cramoisies. Nous avons des indications plus précises sur un tableau où les trois enfants d'Henri VII[1] sont représentés jouant avec des oranges, de la Collection de Lord Pembroke, et dont une reproduction est à Hampton Court. Le tableau est signé de Jean Gossart, dit Mabuse, et daté de 1495 ; il peignit aussi une *Adoration des Mages* conservée chez le comte de Carlisle, et Hampton Court possède de lui un *Adam et Ève dans le Paradis terrestre*, qui passa longtemps pour une œuvre de Raphaël.

Henri VIII et ses successeurs ne furent guère plus heureux dans leur effort pour développer un art local ; les maîtres indigènes accrédités à la Cour : André Wright, qui vivait à Southwark, avec un traitement de dix livres sterling, John Brown, qui lui succéda aux mêmes conditions, et qui bâtit en 1535 l'hôtel des peintres, où l'on conserve son portrait, n'ont laissé que des noms. Tout au plus peut-on, avec quelque fondement, leur attribuer quelqu'une des grandes machines officielles conservées à Hampton Court, compositions curieuses pour l'étude des équipements, costumes et engins de guerre, mais d'effet dispersé et de facture impersonnelle : ce sont l'entrevue d'Henri VIII et de Maximilien Ier devant Thérouanne, qu'assiégeaient en commun leurs armées, le 9 août 1513 ; la bataille des Éperons, le 16 août, sous les murs de la même ville ; l'embarquement d'Henri VIII à Douvres, le 31 mai 1520, pour son entrevue avec François Ier (le vaisseau royal, *Henri Grâce de Dieu*, dont on a conservé

1. Cette identification a été contestée en 1860 par M. Scharf, dans une communication à la Société des antiquaires. Il voit, dans les personnages représentés, les trois enfants de Christian II, roi de Danemark.

les comptes de travaux, avait été décoré, pour les bannières et étendards, par un Italien, Vincent Volpe, et pour le reste par John Brown); enfin l'entrevue du Camp du Drap d'Or. On y voit d'un côté Henri VIII débouchant, en tête de ses cavaliers, au premier rang desquels figure Wolsey, de l'autre les deux souverains s'embrassant affectueusement, le palais improvisé, les lices à estrades pour les joutes, l'arbre de la noblesse, d'argent et d'or, les cuisines, etc.

Cependant, l'insuffisance de ces artistes amena Henri VIII à recourir à l'étranger; il chercha, dit-on, mais vainement, à attirer en Angleterre Raphaël, qui fit pour lui le petit Saint Georges aujourd'hui au Louvre, Primatice et Titien. Il fut plus heureux avec Holbein. La date exacte à



Fig. 215. — Maître anglais inconnu : Entrevue du Camp du Drap d'Or. (Hampton Court.)

laquelle le maître allemand arriva à Londres est inconnue; on sait, par une lettre d'Érasme à Peter Ægidius, qu'il y allait « pour ratisser quelques angelots ». Ce dut être à la fin de 1526, après un séjour à Anvers dont la durée est incertaine. Il y trouva, employés à la Cour, outre André Wright, le Florentin Bartolommeo Penni, qu'Antonio Toto devait suivre en 1531, et le Gantois Gérard Horebout qui, après avoir travaillé de 1516 à 1521 pour Marguerite d'Autriche et l'abbé de Saint-Bavon, avait traversé la Manche et acquis à Londres, où l'assista son fils Lucas, un crédit qui lui valut une commission de peintre du roi. Il devait y mourir en 1540, suivi de près par Lucas (vers 1544). On a attribué à ce dernier une effigie d'Henri VIII debout, en tunique galonnée d'or, un collier sur la poitrine, une haute canne orfévrée à la main (Galerie Nationale de Portraits). Sa sœur Suzanne, miniaturiste de talent, faisait dire à Dürer, dans son journal : « C'est une grande merveille qu'une femme fasse si bien ». Quoique les relations de Holbein avec divers grands personnages, entre

lesquels Thomas More, lui ouvrissent tous les accès, on le trouve de retour à Bâle dès août 1528. Il n'en avait pas moins amassé des gains considérables, puisqu'il fit l'acquisition d'une maison. Mais l'étroitesse puritaine du parti dominant à Bâle, les désordres produits par les luttes confessionnelles qui bannissaient de la ville les arts avec la paix, le décidèrent bientôt à reprendre la mer; il partit en 1532. More était déjà disgracié, mais l'artiste trouva accueil au Stahlhof, comptoir de la Hanse, qui lui confia la décoration de la salle d'honneur; il y peignit les triomphes de la Richesse et de la Pauvreté, aujourd'hui disparus, dont des copies de Zucchero nous ont conservé la robuste ordonnance. Il fut également chargé d'organiser les pompes qui saluèrent l'entrée d'Anne Boleyn, le 31 mai 1533. Dès cette année, la clientèle des grands lui arrivait et, peu après, il peignait le tout-puissant chancelier Thomas Cromwell. En 1536, on le voit auprès d'Henri VIII, comme « servant to the King's Majesty », aux appointements de 40 livres sterling, et faisant en cette qualité des œuvres et des modèles de toute sorte; un livre de dessins pour bijoux, qui appartint à Hans Sloane, est au British Museum. En 1537, à la mort de Jane Seymour, une mission de confiance lui fut donnée, celle d'aller étudier sur place les princesses susceptibles de la remplacer. En 1538, il était à Bruxelles, peignant l'effigie de Christine de Danemark, veuve de Fr. M. Sforza, duc de Milan (National Gallery), qui déclina l'offre du trône; en 1539, il se rend à Duren, pour faire le portrait d'Anne de Clèves : le mariage du roi avec cette dernière mit fin à son mandat. Bien traité, reçu dans les premières familles, père de deux enfants illégitimes, nés à Londres, Holbein faisait la sourde oreille aux rappels qui lui arrivaient de Bâle, en dépit du traitement de 50 livres sterling qu'il continuait de recevoir de la ville et de l'expiration de son congé de deux ans. Durant ces remises, la mort le prit, en octobre ou novembre 1543; peut-être la peste en fut-elle cause.

Du premier séjour de Holbein en Angleterre datent un portrait de 1527, disparu, de Thomas More et de sa famille, dont le Musée de Bâle garde le croquis à la plume, deux portraits de Guillaume de Warham, archevêque de Canterbury, dont l'un est au Louvre, ceux de Stokesley, évêque de Londres, et de sir Henry Guildford, à Windsor; il peignit également l'astronome Nicolas Kratzer (Louvre), Thomas Godesalve et son fils (Dresde), John Reskeemer, gentilhomme de Cornouailles (Hampton Court). Pendant son second séjour, ses modèles furent l'orfèvre Jean d'Anvers et Derick Born (Windsor), Derick Tybis de Duisbourg (Vienne), Georges Gisze (Berlin). Notons encore le fauconnier du roi, Robert Cheseman (La Haye), Sir Richard Southwell (Uffizi), le comte de Norfolk (Windsor), l'orfèvre Morette (Dresde), puis, parmi les personnages princiers, Jane Seymour (Vienne), Édouard VI (Hanovre), Henri VIII repré-

senté avec son père, sa mère et Jane Seymour, sur un mur de la chambre privée, à Whitehall, composition détruite, en 1698, dans l'incendie du palais, et dont il ne reste qu'un fragment de carton préparatoire, chez le duc de Devonshire, à Hardwick Castle, et une petite copie exécutée en 1667 par R. Von Leempul, à Hampton Court. Quant à l'Henri VIII seul, de Windsor, comme l'Édouard VI, la Marie Tudor et l'Élisabeth du même palais, il semble à M. Lionel Cust d'une autre main ; les analogies d'exécution, le surtout fourré commun à Henri et à son fils, dénoncent ces portraits comme exécutés par un même artiste et à la même époque, et, d'autre part, l'âge qu'y accuse Élisabeth, seize ans environ, les place à la date de 1548, postérieure de cinq ans à la mort de Holbein. Le critique incline à les croire de source franco-flamande, car « on peut admettre, dit-il, qu'afin d'établir des relations entre la Cour des Tudor et celle des Valois, le jeune Clouet, ou plutôt Corneille de Lyon, ait fait un séjour à la Cour d'Angleterre, sous Henri VIII et les premières années d'Édouard VI, durant la pénurie d'artistes qui suivit la mort de Holbein ». En l'absence de tout document, et même de tout indice positif, cette conjecture paraît hasardée.



Phot. Hanfstängl.

Fig. 214. — Holbein : Portrait de Derick Born. (Château de Windsor.)

De cette période sont les charmantes miniatures du maître allemand par lui-même (1545), en buste, de trois-quarts, dessinant, une calotte sur la tête (Galerie Wallace), et des jeunes fils du duc de Suffolk, Henry et Charles Brandon (1535 et 1541). Une tradition veut que Holbein ait, pour cet art spécial, reçu les leçons de Lucas Horebout. La bibliothèque de Windsor contient enfin quatre-vingt-sept dessins à la sanguine, dont plus de cinquante sont des chefs-d'œuvre, d'après les principaux personnages de la Cour. Exportés pendant un temps en France, ils revinrent aux mains de Charles Ier, qui en fit don au comte de Pembroke, passèrent dans la collection du comte d'Arundel, et furent rachetés par la Couronne sous un des deux derniers Stuarts. Plusieurs ont servi à exécuter des peintures, notamment les portraits de Jane Seymour et d'Édouard VI, mentionnés ci-dessus, et celui de Thomas More. Holbein exécuta force compositions pour orner des armes, des coupes, des joyaux.

Les collections anglaises regorgent de portraits d'Henri VIII, attribués à tort à Holbein, la plupart émanant d'artistes des Pays-Bas fixés en Angleterre sous son règne. C'est d'abord Gwillim Stretes, Hollandais, qu'on voit peintre d'Édouard VI en 1551, au salaire annuel de 62 livres sterling. Un intéressant portrait d'Henri VIII assis, avec, à sa gauche, Catherine Parr et, près d'elle, la jeune Élisabeth, — à sa droite le futur Édouard VI et Marie, — dans le fond deux fous de cour (à Hampton Court), lui est attribué. Il est peut-être aussi l'auteur d'un portrait (réplique au château de Knole), conservé au même musée, d'Henri Howard, comte de Surrey, décapité, en 1547, pour lèse-majesté; debout, en costume rouge, devant un paysage montueux, il respire une tranquille audace. Le duc de Norfolk possède de Gwillim Stretes un portrait en pied, déparé seulement par quelque sécheresse dans le dessin des membres, d'Henri Howard, comte de Surrey, à l'expression préoccupée; il est placé dans une niche figurée, que flanquent des génies tenant des écus à ses armes. Une autre effigie, de facture plus large, qui lui est également attribuée et qui appartient au colonel Holford, serait celle du Lord Delaware, mais se rapproche assez, par le caractère, du jeune Marchand qui est au Musée impérial de Vienne, pour faire prononcer le nom de Holbein. Vient ensuite Lucas Cornelisz Engelbrechtsen, fils du maître de Lucas de Leyde; né en 1495, il passa la mer, sur le bruit de la faveur dont Henri VIII entourait les artistes; trois portraits de femmes inconnues, une Marguerite d'Autriche, vers trente ans, et une Élisabeth, reine de Danemark (le tout à Hampton Court) lui sont attribués. Lavinia Terling, née Benich, de Bruges, est signalée comme ayant été employée par le roi, aux gages trimestriels de 10 livres sterling. Gerlach Flick, Allemand, se rappelle par une effigie de Cranmer assis, un livre à la main, datée de 1546 (Galerie Nationale de Portraits). Il resta en Angleterre sous le règne de Marie, qui se fit peindre par lui; on voit de sa main, chez Lord Lothian, deux portraits d'hommes, dont le premier à mi-corps, signé « Gerbicus Fliccius germ. », est daté 1547; l'autre, en buste, sans les mains, et seulement signé, a été identifié par M. Dimier comme l'image de Jacques de Savoie, duc de Nemours, qui épousa la veuve d'Henri de Guise. Un autre



Phot. Hanfstängl.

Fig. 215. — Holbein : Son portrait, par lui-même.
(Collection Wallace, à Londres.)

artiste, de nationalité flamande, a signé « Johannes Corvus » un portrait de Fox, évêque de Winchester, d'une facture serrée, mais très dégradé (au Corpus Christi College, d'Oxford), dont la Galerie Nationale de Portraits a une copie, et un Henry Grey, duc de Suffolk, en toquet à plume et justaucorps crème à raies d'or, à Hathfield House. Il était désigné au catalogue de l'Exposition de maîtres anciens au Burlington Fine Arts Club, en 1909, comme l'auteur d'un médiocre portrait de Marie Tudor, troisième femme de Louis XII. Corvus, d'après M. Lionel Cust, s'identifie avec le Flamand Jean Raf, mentionné dans les comptes de François Ier.

Anthonis Moor, dit Antonio Moro, né à Utrecht en 1512, élève de Van Scorel, se rendit en Angleterre, venant d'Espagne où il avait reçu diverses commandes et la mission d'aller peindre la famille royale de Portugal; il était, cette fois, chargé de reproduire les traits de Marie Tudor. Il exécuta, d'après elle, le répulsif chef-d'œuvre du Prado, et représenta en outre diverses personnalités, dont l'une, Sir Thomas Gresham, le fameux marchand, figure à la Galerie Nationale de Portraits. Deux portraits des filles de Philippe II : Catherine (celui-ci très beau) et Isabelle-Claire-Eugénie, sont conservés à Hampton Court; Althorp Castle renferme le portrait du maître par lui-même. On sait que, pris en gré par Philippe II, qui le ramena en Espagne après la mort de Marie, Moro s'abandonna à des familiarités qui furent jugées excessives, et se vit donner le conseil de regagner les Pays-Bas; sa chance l'y suivit, car il obtint le patronage du duc d'Albe, qui le nomma receveur des revenus des Flandres Orientales et dont il fit le saisissant portrait du Musée de Bruxelles; il mourut à Anvers en 1581.



Fig. 216. — Gwillim Stretes : Henri VIII entre Catherine Parr et Édouard VI.
(Hampton Court.)

Un excellent portraitiste, William Key, né à Bréda en 1520, et qui mourut en 1568, était représenté dans les collections du roi Charles Ier et de Buckingham: on ne sait toutefois s'il fit le voyage d'Angleterre. Mais, vers 1554, arrive à Londres le Gantois Lucas de Heere. Il était

né en 1534[1]. Fils d'Anne de Smytère, bon peintre de miniatures, et de Jean de Heere, sculpteur, il avait suivi leur enseignement, puis celui de Franz Floris. Il était ensuite passé en France, où il fut employé à Fontainebleau, pour des modèles de tapisseries. Son portrait de Marie Tudor (Société des Antiquaires), daté de 1554, dans son apparat sévère, fixe inoubliablement l'ingrate laideur du modèle, face rechignée, yeux grognons. Il put, sans doute, tracer encore, d'après nature, sa rivale et victime, Jane Grey, décapitée la même année, qu'il montre de face, les mains croisées, en corsage ramagé, à grandes manches, pleine d'une distinction hautaine (Galerie Nationale de Portraits). De 1559 date une importante composition, à M. Wynne Finch : Frances Brandon, duchesse de Suffolk, et son second mari, Adrien Stoke. Après une période de séjour en Flandre, l'arrivée du duc d'Albe et les persécutions dont elle donna le signal rejetèrent Lucas en Angleterre, où il resta dix ans, de 1567 à 1577, jusqu'à ce que l'édit de pacification lui rouvrît son pays. Il peignit, durant ce temps, le petit portrait d'Élisabeth, au duc de Portland; en 1569, le grand qui est à Hampton Court, avec Diane, Minerve et Vénus s'éclipsant devant la souveraine. Hathfield House conserve deux portraits de Lady Burghley, en noir broché de blanc, le ventre proéminent, la face parcheminée, d'un effet puissant, et un autre, de Lady Hunsdon. Lucas de Heere, de retour dans



Fig. 217. — Antonio Moro : Portrait de Sir Thomas Gresham.
(National Gallery, à Londres.)

1. Cette date n'est pas certaine; l'invraisemblance en éclate devant un curieux portrait portant son monogramme et la date 1550, conservé à Dunster Castle, dont l'agencement compliqué (le modèle, Sir John Luttrel, y est représenté dans un naufrage, où il est sauvé par l'intervention de toutes les déesses de l'Olympe) se conçoit mal d'un adolescent de seize ans. Lucas de Heere est, avec vraisemblance, considéré actuellement comme l'auteur des nombreux tableaux mettant en scène des dames de la noblesse coiffées en bandeaux et vêtues de robes de velours à larges manches, qu'on avait, faute de mieux, attribués à un peintre inconnu, dit le « Maître des femmes à mi-corps ». Voir sur cette question un article de M. Louis Maeterlink dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1908

sa patrie, y fit des tableaux religieux, peignit à l'aquarelle une collection de costumes; sa vie agitée se termina en 1584. Avec son métier un peu froid, son modelé mince, il est le type du peintre véridique. Il était poète, écrivit un *Verger de poche* et traduisit diverses pièces de Marot. Il fut rejoint en Angleterre, en 1575, par Cornelis Ketel, né à Gouda, en 1548, qui avait aussi travaillé pour Fontainebleau; ce furent également les troubles religieux qui motivèrent sa venue. Il peignit une allégorie de la Sagesse victorieuse de la Force, représenta, en 1578, Élisabeth, fit des portraits de Lord Arundel, de Lord Pembroke, de Sir Christophe Hatton, du comte de Lincoln; celui-ci (Galerie Nationale de Portraits), figuré assis, les mains sur les genoux, offre une expression tout à la fois méditative et fatiguée très bien rendue. Ketel quitta l'Angleterre en 1581 et se fixa à Amsterdam; il y réunit en tableau, en 1589, les membres de la Confrérie de Saint-Sébastien, traita aussi des sujets de genre, de chasse, etc., et mourut vers 1604. Walpole raconte que, vers la fin de sa vie, la fantaisie lui prit d'abandonner ses pinceaux et de peindre avec les doigts; il aurait fait de la sorte plusieurs portraits fort réussis. Sa manière est plus large, sa couleur plus vigoureuse que celles de Lucas de Heere.

Marc Gheeraedts, né à Bruges, en 1561, élève de Martin de Vos, émigra de bonne heure en Angleterre; il mourut en 1635 et fut un des portraitistes officiels d'Élisabeth, dont il rendit néanmoins, sans aucune atténuation courtisanesque, la figure osseuse et desséchée sous le fard, dans les atours qu'elle affectionnait, surchargés d'orfèvreries et de gemmes, comme ceux d'une « idole indienne », suivant le mot de Walpole. Une des images qu'il fit d'elle est à la Galerie Nationale de Portraits. Il peignit plusieurs fois le tout-puissant trésorier Burghley, avec les insignes de sa charge; une de ces effigies est à la Galerie Nationale de Portraits, avec la comtesse de Pembroke (la sœur lettrée de Philipp Sidney) et William Camden; une autre, au château patrimonial d'Hathfield. Marc eut un fils, du même prénom, élève de Lucas de Heere, qui travailla également en Angleterre et ne le lui cédait pas en talent. On lui doit la représentation d'une conférence de plénipotentiaires anglais et espagnols tenue à Somerset House, le 18 août 1604, pour traiter de la paix (Galerie Nationale de Portraits); une Élisabeth, au duc de Portland, debout, tenant une branche d'olivier, avec une épée et un petit chien barbet à ses pieds; un portrait en pied de Thomas Cecil, comte d'Exeter, à Woburn Abbey; un autre, en buste, à la Galerie Nationale de Portraits; Sir Robert Cecil, comte de Salisbury, en noir avec cordon bleu, à Hathfield House, etc.

Cornelis Vroom, né en 1566 à Harlem, avait résidé à Rotterdam, visité l'Italie, l'Espagne à deux reprises et fait naufrage sur la côte portugaise, avant de rentrer en Hollande, où il s'adonna à la peinture de

marines. Il fut employé par Lord Nottingham à dessiner les cartons d'une suite de tapisseries commémorant la défaite de l'Armada, et alla, à ce sujet, en Angleterre, où Isaac Oliver fit son portrait ; il mourut à Harlem en 1640. Les tapisseries ont disparu dans l'incendie du Parlement, en 1834, mais il en reste la gravure par John Pyne. Ni Hampton Court, ni la Galerie Nationale de Portraits ne possèdent d'ouvrages de lui, mais il a, au château de Hathfield, un portrait d'Élisabeth encore jeune, en Diane chasseresse, un croissant dans ses cheveux roux bouffants, une peau de lion sur la poitrine, un carquois au dos, avec un gros chien flairant par-dessus ses genoux. Walpole attribue à un Hollandais, Richard Stevens, à la fois peintre, médailleur et statuaire, et chargé, à ce dernier titre, du tombeau du comte de Sussex, un portrait de Marie Stuart, et celui, si étrange, d'Élisabeth, qui est à Hardwick Castle et dont le South Kensington possède une copie : elle a une couronne en forme de tiare ajourée, une immense fraise évasée, le corsage en pointe à fleurs et à perles, et une robe cloche gris beige, couverte d'animaux : chien dans l'eau, cygne, poisson à évents, hippocampe, serpent, crabe, caïman ; elle porte de longs souliers blancs sans talons.

Les Italiens furent, eux aussi, en faveur, au XVIe siècle, à la cour anglaise : Henri VIII eut à son service Girolamo Pennachi, de Trévise, né en 1497, qui touchait sur sa cassette quatre cents écus par an. Imitateur de Raphael, il avait peint des portraits à Gênes, Bologne et Venise. Venu en Angleterre en 1542, il fut tué par un boulet, en faisant métier d'ingénieur au service du Roi, près de Boulogne, en 1544. La National Gallery possède de lui un tableau d'autel : une Madone sur un trône, avec l'Enfant nu debout et bénissant, des saints et un donateur ; selon Vasari, c'est le meilleur de ses ouvrages. On a vu également de sa façon, en 1881, un portrait en pied, grandeur nature, de Sir Thomas Gresham, daté de 1544. Un certain Nicolo Lisardi fut second peintre d'Édouard VI et succéda à Antonio Toto comme « sergeant painter » d'Élisabeth, pour qui il peignit l'histoire d'Assuérus ; il mourut en 1570. Un artiste qui cumulait la pratique du ciseau et de la brosse, Nicolas de Modène, fit des peintures (sans doute des statuettes coloriées) d'Henri VIII et de François Ier.

Mais le maître transalpin dont le succès fut le plus retentissant et le plus durable est Federico Zucchero, né en 1542 ou 1543 à Sant'Angelo in Vado, qui, instruit à l'atelier de son frère Taddeo à Rome, voyagea en France, aux Pays-Bas, et, arrivé en 1574 à Londres, y peignit le singulier portrait de femme d'Hampton Court : vêtue d'une sorte de longue robe sans taille à ramages, coiffée d'un bonnet conique, des brodequins à fleurs aux pieds, elle pose la main sur le col d'un cerf enguirlandé de fleurs. On a cru longtemps que c'était Élisabeth ; l'absence de tout emblème royal, le peu de rapport des traits avec ceux de la « Reine

vierge » ont discrédité cette attribution ; on incline à y voir Arabella Stuart. Mais Hathfield House conserve un portrait de Zucchero, dans le même goût fastueux et baroque, où la fille d'Anne Boleyn est représentée jusqu'aux genoux, en robe blanche à fleurs aux manches brodées de perles, manteau orange semé d'yeux, que couronne une énorme fraise découpée. Elle tient un arc-en-ciel avec cette devise : « *Non sine sole iris* ». Il y a plus de sobriété dans ses toiles de la Galerie Nationale de Portraits : Leicester en toquet à plume, haute fraise tuyautée, pourpoint s'évasant en jupe, la main arrogamment campée sur la hanche (cf. portrait du même à la galerie Wallace) ; Sir Walter Raleigh, figure pensive, que rehaussent coquettement des pendants d'oreilles et un manteau fourré jeté sur l'épaule gauche ; Élisabeth, rajeunie, avec des cheveux crespelés, en robe couverte d'énormes fleurs brochées, un triple rang de grosses perles tombant du col à la ceinture. Une autre, à Hampton Court, décharnée, blafarde, du rouge aux lèvres, avec un voile brodé sur la tête, un triple rang de perles, un éventail de plumes, est identifiée par un dessin de lui, de 1575, qui a été conservé. Il fit également une Marie Stuart, mais de seconde main, car elle était alors prisonnière (château de Chastworth), représenta Nicolas Bacon, Lord Nottingham, Sir Fr. Walshingham et autres. Il fut moins heureux dans ses compositions, à en juger par l'*Offrande du berger* et l'allégorie de la *Calomnie*, d'une facilité assez banale, qui sont à Hampton Court. De retour en Italie, Zucchero résida à Venise, travailla au Vatican (Chapelle Pauline), fut appelé en Espagne pour exécuter des peintures à l'Escurial ; mais, ayant déplu à l'irascible Philippe II, il rentra dans son pays, y fonda l'Académie de peinture, dont il fut le premier président, et mourut à Ancône, en 1609.



Fig. 218. — Zucchero : Portrait du comte de Leicester.
(National Gallery, Londres.)

On compte peu d'artistes français parmi ceux que le xvie siècle vit fleurir en Angleterre ; une lettre de François Ier à Henri VIII, datée de 1519, parle d'un certain Jean de Paris, envoyé à Londres pour faire le portrait de celui-ci. Diverses raisons autorisent à l'identifier avec Perréal, à qui on donnait constamment ce surnom, et qui était, avec Jean Bourdi-

chon, à la tête des peintres royaux, appointé à deux cent quarante livres tournois par an. On ignore s'il séjourna en Angleterre, car il n'y a laissé nulle trace. Il en est autrement d'un nommé P. Oudry, qui fut le peintre attitré de Marie Stuart ; le portrait de la Galerie Nationale la montre, sous un aspect de deuil ascétique, jusqu'aux genoux, le visage exsangue et allongé, une vaste fraise, qui déborde la collerette du manteau, surmontant la robe noire à guimpe blanche où un crucifix pend à une chaîne ; elle a une main sur le cœur, en signe de souvenir. La facture est assez mince. Une réplique, qui semble littérale, est à Hathfield House. D'autres portraits de la reine d'Écosse, dus au même artiste, se trouvent à Cobham, Hardwick et Welbeck.



Fig. 219. — John Bettes : Portrait d'Edward Buttles.
National Gallery, Londres.

Devant cet afflux d'étrangers achalandés, fêtés, pourvus à la cour de situations officielles, que devenait la pauvre école anglaise? Quelques noms seulement ont honorablement survécu, celui de John Bettes en premier, dont la National Gallery renferme un bon portrait en buste, daté de 1545, d'homme barbu, à toque noire et pelisse fourrée, répondant au nom d'Edward Buttles; l'œuvre a la fermeté serrée, l'intensité d'expression d'un Van Cleef. Il fit aussi de belles miniatures, dont une se trouve à Montagu House, une autre chez le comte Beauchamp. Un deuxième artiste, un peu postérieur, fut Sir Nathaniel Bacon, demi-frère de François Bacon ; Walpole fit graver pour son livre un excellent portrait en pied du peintre par lui-même, assis devant une table, son feutre à plume dans une main, un papier dans l'autre, avec son chien tourné vers lui, appartenant au comte de Verulam. Nathaniel Bacon mourut en 1615; il y a des œuvres de lui à Colford, où il résidait, et, à Gorhambury, une cuisinière avec des volailles mortes. Enfin la Galerie Nationale de Portraits contient un portrait en buste de Shakespeare, dit le Shakespeare Chandos, d'une exécution assez large et d'une réelle individualité de caractère, auquel Thoré attachait à bon droit beaucoup de prix, et qu'une tradition très précise montre comme l'ouvrage d'un des comédiens de la troupe, John Taylor,

ou le célèbre Burbage. Le premier de ces acteurs le légua à Davenant, à la mort de qui un autre comédien, Betterton, l'acheta. Il parvint en dernier lieu au duc d'Ellesmere, qui l'acquit pour la nation.

Mais l'honneur du nom anglais, dans cette période peu favorisée, fut sauvé par l'école indigène de miniature, formée, à la vérité, sous l'influence de Holbein. Le chef en fut Nicolas Hilliard, né en 1547, à Exeter ; il avait débuté comme orfèvre et devint joaillier et peintre d'Élisabeth ; il grava pour elle le grand sceau et exécuta divers joyaux célèbres, avant de s'adonner au portrait en miniature. Sa manière constitue un retour vers l'archaïsme des enlumineurs, dont il a la finesse précieuse, l'exquise légèreté d'outil, mais aussi la couleur un peu mince et le modelé sans corps. On lui payait des sommes considérables pour le temps : quarante livres sterling pour quatre miniatures. Il peignit sa propre personne et celle de sa femme, Alice Brandon, dont le portrait, à vingt-deux ans, est à Montagu House ; il représenta plusieurs fois Élisabeth, dans de splendides toilettes, où le rendu des joyaux est incomparable. Welbeck Abbey conserve la Reine de Danemark en buste, toute blonde dans une robe évasée d'un goût exquis, et un Jeune Homme en noir, la main à son cordon de col. Il ne craignait pas, entre temps, d'agrandir son format, et Hathfield House renferme une effigie d'Élisabeth (*the ermine portrait*) en robe noire à grande fraise blanche, avec des agrafes d'orfèvrerie et de pierres, formant collier, puis retombant sur le corsage, la main gauche sur une table où est posée une épée. Sous le béguin en arcelets garni de pierreries, les yeux fixes sont très noirs, le nez desséché proémine dans le visage vieilli. D'autres grands portraits sont chez le duc de Buccleugh (le comte de Leicester, le comte de Cumberland, Sir Robert Dudley). Nicolas jouit d'une extrême faveur auprès de Jacques Ier et mourut en 1619 ; il eut un fils, Laurence, qui l'imita avec succès et dont on connaît des miniatures à Montagu House et chez le comte Beauchamp ; ses ouvrages sont un peu plus corsés de ton, et l'or y joue un moindre rôle que chez son père.



Phot. Walker.

FIG. 220. — Nicolas Hilliard : Portrait d'Élisabeth (miniature).

(South Kensington Museum, Londres.)

Tous deux furent dépassés par Isaac Oliver, élève de Nic. Hilliard, qui élargit singulièrement l'art qu'il pratiquait. On le croit fils de huguenots français réfugiés en Angleterre, mais il paraît y être né. Il s'appliqua à modeler ses personnages par des plans subtilement indiqués, à y simuler les couleurs de la vie et à donner la même sensation de relief que dans un portrait grandeur nature. Très en faveur, lui aussi, auprès de Jacques Ier, il mourut en 1617, laissant son fils Pierre en pleine possession d'un talent qui devait éclipser ses prédécesseurs, mais dont l'appréciation rentre dans l'étude de la peinture anglaise au XVIIe siècle. Le South Kensington Museum garde d'Isaac un Richard Sackville, comte de Dorset, en pied; un Sir Philipp Sidney, une main sur son pourpoint noir, et un Henry, prince de Galles (le frère aîné de Charles Ier, mort en 1612). La collection Currie contient un Jacques Ier et sa femme, Anne de Danemark; un Sir Philipp Sidney, à grand chapeau, assis dans un parc, les jambes croisées. La collection privée de la reine de Hollande est riche en ouvrages du père et du fils; celle de Windsor également. Walpole cite d'Isaac, comme existant dans le cabinet de la reine Caroline à Kensington, un important ouvrage dont le possesseur actuel nous est inconnu : une Mise au tombeau, avec vingt-six figures, que son fils termina.



Phot. Walker.

Fig. 221. — Isaac Oliver: Portrait de Sir Philipp Sidney (miniature).

(South Kensington Museum, Londres.)

L'enluminure des manuscrits continua, pendant le XVIe siècle, à fleurir en Angleterre, en dépit du grand et rapide développement des livres imprimés. Parmi les ouvrages exécutés à cette époque, on doit en signaler quelques-uns qui portent mention d'une main anglaise; tel est le *Salisbury lectionarium*, où figure, en frontispice, le portrait de Lord Loveel, recevant le volume des mains de l'auteur : John Siferwas. Un portrait de Chaucer, peint par Occlive, figure sur le manuscrit conservé au British Museum. On peut également attribuer à une main anglaise le portrait enluminé de François Ier, qui orne l'acte de ratification manuscrit d'un traité de paix signé avec l'Angleterre, le 18 août 1527.

En résumé, pas plus que pendant la période précédente, la peinture en Angleterre, au XVIe siècle, ne donne l'impression d'une école homogène,

de doctrines et de pratiques d'art reflétant un idéal local, un tempérament ethnique. Dans la torpeur et l'inaction du génie indigène, les éléments étrangers, qu'attirent des travaux lucratifs et d'enviables honneurs, se donnent libre carrière et étouffent sous leur nombre, comme sous leur supériorité, les quelques artistes natifs qui s'étaient fait jour. Lorsque, vers la fin du siècle, sous l'influence stimulante de Holbein, un réveil commence à se dessiner, principalement dans le domaine de la miniature, c'est la technique du maître allemand qui s'affirme chez les plus distingués de ses représentants. La lenteur d'éclosion du génie anglais, dans le domaine pictural, n'a d'analogue qu'en Espagne, et encore ce dernier pays offre-t-il, dès le xve siècle, des témoignages de vitalité et de croissance. Le fait est d'autant plus singulier que, sans parler de la littérature, qui est hors de cause, dans l'ordre proprement artistique, l'architecture avait donné en Grande-Bretagne une moisson abondante d'œuvres, assurément influencées par des éléments exotiques, mais, sur bien des points, originales. Heureusement le principe nécessaire de fécondation ne devait plus longtemps se faire attendre, et c'est d'Anvers que le génie anglais allait le recevoir.

LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVIe SIÈCLE[1]

La sculpture anglaise des premières années du xvie siècle est la continuation de celle du xve, dont le style se prolonge sans changement ni progrès appréciable : style essentiellement gothique, sec et froid, dérivation épuisée de l'art du xive siècle. Comme l'architecture, la sculpture a quelque chose de géométrique et de vertical ; elle se montre essentiellement réfractaire à la forme, rebelle à toute influence extérieure, inapte à l'assimilation. Le réalisme venu des Pays-Bas en Angleterre a perdu beaucoup de son ampleur, s'est stylisé et amoindri. Les sculpteurs n'ont pris de la nature que ses duretés, sans chercher à traduire ce qu'elle a de gracieux ou, tout au moins, de vivant, et cette dureté de facture, les Anglais n'ont pas su y mettre, comme il arrive quelquefois aux Allemands, un caractère de force et de vie : ils l'ont desséchée. Ils ont abouti à un réalisme figé, qui n'est pas du naturalisme ; et, celui-ci étant absent, l'art anecdotique, charme des œuvres allemandes et françaises du xve siècle, est resté inconnu de l'Angleterre. Il en résulte ce fait extrêmement curieux, que la sculpture de ce pays, même dans ses productions commerciales, n'a jamais été un art populaire, mais toujours un art solennel et guindé.

1. Par M. Paul Biver.

A la date où nous sommes arrivés, début du xvie siècle, la maladresse des tailleurs d'images anglais semble s'accentuer encore : l'étude des influences étrangères en est simplifiée d'autant. L'art français, qui a joué en Angleterre un rôle prépondérant jusqu'au milieu du xive siècle, y semble ignoré à présent. Les influences flamandes sont au contraire aussi fréquentes que nettes, bien que les sculpteurs anglais n'aient jamais atteint, dans l'art de draper et de plisser les étoffes, la maîtrise de leurs voisins d'outre-mer. Les imitations d'œuvres allemandes sont beaucoup plus rares, sans toutefois être négligeables.



Phot. Weiler.

Fig. 222. — Prophètes de la chapelle Henri VII, à Westminster.

La stagnation et l'appauvrissement de l'art des imagiers sont compensés par les immenses progrès de celui du décorateur : jubés, stalles, clôtures de pierre ou de bois des chapelles funéraires, dais de tombeaux, revêtements sculptés, viennent enrichir les églises d'une parure admirable ; mais dans ces travaux la figure humaine tient une place restreinte.

Sculpteurs sur pierre, « alabastermen », huchiers et bronziers semblent avoir peu de rapports entre eux : ils forment des corps de métiers qui vivent isolés, suivant chacun leur voie propre.

La sculpture sur pierre fleurit plus que jamais en Angleterre dans les premières années du xvie siècle, car partout se construisent châteaux, manoirs et églises. Deux édifices religieux se distinguent par une somptuosité extraordinaire : la chapelle de King's College, à Cambridge, et celle, dite d'Henri VII, qui vient prolonger l'abbatiale de Westminster.

Le premier de ces monuments, fondation royale du milieu du xve siècle, est achevé de 1508 à 1515. C'est un vaisseau que recouvre une voûte en éventail somptueusement décorée, aux murs tapissés de sculptures, immense développement d'un thème héraldique prodigue en couronnes, écus, tenants et pièces détachées des blasons : la figure humaine est presque totalement absente.

Elle abonde au contraire — et c'en est une caractéristique très exceptionnelle — dans la chapelle Henri VII (1500-1512), édifice plus riche encore que celui de Cambridge. Partout, on retrouve le motif des frises

d'anges à mi-corps, cher au xve siècle anglais. Une rangée ininterrompue, malheureusement très haut placée, de saints et de saintes, fait le tour de la nef. Toutes les chapelles sont décorées de retables à trois niches où sont disposées de grandes figures de pierre. Cette admirable collection de statues, ensemble unique par son importance et la valeur des œuvres qui le composent, apparaît comme le plus grand et le dernier effort de la sculpture anglaise avant l'apparition de l'italianisme. Les qualités essentielles de l'art britannique s'y résument toutes, et ses défauts habituels y sont atténués. Certains personnages ont des attitudes gauches, leur construction est parfois incorrecte, la façon de traiter les draperies n'est pas exempte de sécheresse; mais des influences flamandes très manifestes contribuent à donner à chaque statue un aspect plus individuel et pittoresque. L'ensemble de ces personnages juxtaposés dans leurs niches contiguës présente, avec un souci d'harmonie générale, une variété de poses, une absence de monotonie bien rares en Angleterre.



Phot. Weller.

Fig. 225. — Le Martyre de saint Sébastien. Chapelle Henri VII, à Westminster.

La *chantry chapel* du Prince Arthur († 1502), fils d'Henri VII, à l'intérieur de la cathédrale de Worcester, est d'une importance infime, si on la compare aux monuments de Cambridge et de Westminster, mais sa jolie décoration sculptée l'apparente à ce dernier édifice. Reliefs héraldiques et figures de saints, en dépit d'influences flamandes, conservent quelque chose de pesant, d'une réalisation pénible; les positions sont gauches et la facture des cheveux tout archaïque, caractères typiques de la statuaire de cette époque.

Nous les retrouvons dans le gisant de Mayhew, évêque d'Hereford († 1516), enterré dans sa cathédrale; l'effigie couchée est amplement drapée, mais le visage en est lourd et de traitement sommaire; les cheveux, les franges d'étoffes, les pompons des coussins sont d'une exécution sèche et minutieuse. L'influence flamande se manifeste ici, plus évidente encore qu'à Worcester, dans les statuettes de saints qui ornent le sarcophage; non sans gaucherie, le sculpteur anglais a pastiché les plis froissés et cassés des statuettes en bois des Pays-Bas ou d'Allemagne.

Nous avons dit combien la sécheresse et la raideur étaient caractéristiques de l'art anglais au début du XVIe siècle. Il semble pourtant se produire alors, parmi les ateliers septentrionaux, une certaine détente dans le style, phénomène analogue à celui que nous avons vu se manifester en France dès la fin du XVe siècle. En Angleterre, ces tendances vers un style adouci sont restées toutes locales : nées dans un milieu aussi peu favorable que possible, elles ont péri sur place. Le monument le plus caractéristique de cette manière est l'effigie funéraire de l'évêque Redman († 1505), dans la cathédrale d'Ely.

Les sculpteurs d'albâtre sont, plus que tous les autres, réfractaires



Phot. Biver.

Fig. 224. — Détail de la chapelle du Prince Arthur, à Worcester.

aux influences extérieures. Ils continuent, au début du XVIe siècle, à tailler dans la carrière même leurs tombeaux, statuettes de piété et panneaux pour retables, qui trouvent toujours une clientèle abondante en Angleterre et sur le continent. Le style de leurs effigies funéraires est inférieur encore à celui du XVe siècle : les visages en sont conventionnels à ce point que l'âge de leurs modèles y est illisible. Le traitement lamentable des nus est compensé par une extrême précision dans les costumes et les armures, où le moindre rivet est fidèlement reproduit. Les plis des étoffes, ordinairement ronds et parallèles, donnent aux vêtements l'aspect d'un faisceau de bâtons, ou bien ils se creusent en ondulations plus douces qui ne laissent guère plus soupçonner la forme du corps humain. Les sarcophages sont ornés de maigres remplages et d'armoiries, d'anges portant chacun un blason, aussi rigides que ceux des frises

de pierre, de saints, de pleurants, ou debout et isolés, ou, plus rarement, agenouillés et groupés. L'habitude n'est plus, comme assez souvent au xve siècle, d'insérer simplement dans les faces du sarcophage des scènes religieuses en relief : celles-ci, taillées sur des modèles restés immuables de 1420 environ jusqu'au temps de la Réforme, sont uniquement employées à la confection des retables.

Ces productions d'un art tout industriel sont très poussées comme détails, très chargées de dorure et de polychromie. Chaque panneau d'albâtre est invariablement surmonté d'un dais ajouré indépendant, et souvent posé sur un socle également évidé. Reliefs et statuettes ont été enchâssés dans une armature de bois sculpté doré, peint et incrusté de



Phot. Biver

Fig. 225. — Tombeau de l'évêque Mayhew, à Hereford.

verre églomisé, monture qui appartient quelquefois au style Renaissance et nous indique alors une date tardive pour les sculptures. Ces retables comprennent au moins cinq ou sept panneaux, toujours accompagnés à chaque extrémité de figures de saints isolées ; le relief central est généralement de dimensions supérieures aux autres. Deux charnières permettent de plier le retable sur lui-même ; d'autres fois, la fermeture est obtenue par des volets de bois, décorés à la détrempe de scènes religieuses. Dans ces productions commerciales, que leur bas prix devait ranger au premier chef parmi les œuvres d'imagerie populaire, on ne rencontre pas une seule scène anecdotique, et cette absence du détail savoureux, si fréquent dans les retables d'exportation flamande, contribue à rendre spécialement ennuyeuse et monotone la série des albâtres anglais.

L'art de la sculpture sur bois se montre, au début du xvie siècle, très fertile en belles œuvres. Les stalles des cathédrales de Ripon (vers

1500) et de Manchester (1508), de la chapelle Henri VII, à Westminster (1509), grands ensembles de style flamboyant, procèdent directement de celles de Windsor (1477-1485); ces dernières avaient été exécutées en collaboration par deux huchiers anglais et deux hollandais, ceux-ci chargés de toute l'imagerie; exemple infiniment symptomatique.

Plus nombreux encore que les belles séries de stalles sont les jubés et les clôtures en bois ajouré. Malgré les destructions méthodiques de 1561, il en subsiste un très grand nombre dans les églises de campagne, œuvres d'une élégance et d'une finesse très remarquables. Les charpentes et les plafonds sculptés du début du XVIe siècle se rencontrent souvent aussi, couvrant les nefs des églises ou les halls des manoirs, collèges et couvents. La sculpture purement décorative en est d'un style excellent, mais l'ensemble est déparé par de grandes figures d'anges représentés à mi-corps portant des blasons, sculptures pesantes et inexpressives dont la profusion alourdit tout l'ensemble de l'œuvre.



Phot. Weller.

FIG. 226. — Saint Jacques. Grille du tombeau d'Henri VII, à Westminster.

Des travaux de dinanderie, il ne subsiste qu'un très petit nombre en Angleterre : presque tous ont été fondus à la Réforme. Un seul de ces monuments se signale par une importance exceptionnelle : la grille qui entoure la tombe de Henri VII, dans l'abbatiale de Westminster, commencée par ordre de ce prince et terminée sous Henri VIII. L'œuvre de Maître Esterfield, si elle laisse voir quelque influence des Pays-Bas, est pourtant de caractère bien national : la figure humaine y joue un rôle insignifiant, et le dessin de l'ensemble est calqué très servilement sur les jubés en bois ajouré, dont la vogue était si grande en Angleterre à cette époque. La décoration comprend des emblèmes héraldiques et quelques statuettes de laiton d'un style flamand simplifié et apaisé, d'une invention pauvre, d'un travail sec et malhabile.

Les dalles funéraires incrustées de lames de cuivre découpées et gravées, dont les XIVe et XVe siècles nous ont fourni tant d'exemples remarquables, continuent à être de mode au début du XVIe, mais leurs dimensions diminuent, et leur style décline brusquement : elles ne montrent plus que des figurines aux proportions mesquines, sommairement gravées et ordinairement entourées de simples inscriptions. Beaucoup de prêtres se font simplement enterrer sous une dalle ornée d'un calice d'où s'échappent trois phylactères, calice souvent remplacé par un cœur pour les simples fidèles. Nombreuses aussi sont les figurations de

transis; d'autres fois le graveur représente seulement un suaire, lié aux deux bouts, d'où sortent la tête, les mains et les pieds du défunt. Une mode nouvelle fait aussi apparaître de petites plaques rectangulaires en laiton scellées dans les murs des églises, soit isolément, soit plutôt près de la pierre tombale; le défunt y est figuré à genoux, présenté à la Vierge par son patron : tel le chanoine Honywode († 1522), dont la mémoire est rappelée par un très joli monument, dans la chapelle Saint-Georges, à Windsor.

Les sculpteurs italiens en Angleterre. — La première mention d'un sculpteur italien que nous trouvions en Angleterre concerne Guido Mazzoni Paganino de Modène. Dans son testament, daté du 31 mars 1509, Henri VII détaille le tombeau qui doit lui être élevé « sur le dessin de maître Pageny » : ce monument comprendra la figure agenouillée du roi défunt, entre quatre lords représentés dans la même attitude[1]; à l'intérieur du tombeau seront les *transis* d'Henri VII et de sa femme Élisabeth d'York, et, tout autour, douze statuettes. Le monument sera exécuté en marbre noir, marbre blanc et bronze, rehaussé de peintures et de dorures. Nous verrons dans la suite que les volontés du roi restèrent lettre morte et qu'une commande toute différente fut passée par son fils, Henri VIII, en 1512, au Florentin Pietro Torrigiano. Cette mention d'un seul dessin de Guido Mazzoni n'est pas suffisante pour nous faire croire à un séjour de l'artiste en Angleterre; c'est à Henri VIII et à son ministre Wolsey qu'il était réservé d'y introduire l'italianisme. Le nouveau souverain pouvait donner libre cours à ses goûts fastueux, maître des biens énormes lentement accumulés par son père. Aussi, dès janvier 1511, trouvons-nous dans ses comptes la mention de dix livres pour « une image d'Hercule faite en terre », sculpture italienne à n'en pas douter.

L'année d'après, venu avec des marchands florentins, « Peter Torrisany », qui n'est autre que Pietro Torrigiano lui-même, apparaît à Londres. La tombe (1512) du docteur Young (Musée du Public Record Office), disciple et ami d'Érasme, est le premier ouvrage connu que le rival de Michel-Ange ait achevé en Angleterre. L'œuvre est dans la plus pure tradition florentine : le socle en pierre montre l'épitaphe et les armes de Young; au-dessus, se voit un sarcophage également en pierre, d'un goût classique et sobre, porté par des griffes de lion. La statue gisante du Maître des Rôles est en terre cuite ; elle le représente les bras croisés, la tête sur deux coussins, les yeux clos, tout le corps drapé d'un manteau aux beaux plis. Au-dessus, dans une lunette, apparaît sur

1. Donnée analogue à celle du tombeau de Charles VIII par le même artiste : voir t. IV, p. 627, fig. 418.

des nuages le buste d'un Christ nimbé entre deux têtes de chérubins, figures banales et maniérées.

En 1512 également, Torrigiano passait marché pour le mausolée de Henri VII et d'Élisabeth d'York, qu'il s'engageait à exécuter pour la somme de quinze cents livres sterling, en l'espace de sept ans. Dans le contrat, il n'est point mention, à côté du maître florentin, de collaborateurs anglais ni italiens; cependant, l'importance du monument implique la présence d'aides ou, au moins, de fondeurs. Le tombeau consiste en une base décorée, qui porte un sarcophage de marbre noir; chacune des grandes faces est ornée de quatre pilastres de bronze doré, à



Phot. Weller.

Fig. 227. — Détail du tombeau du docteur Young, par Torrigiano.
(Public Record Office, Londres.)

arabesques, et de trois médaillons de même matière, montrant chaque fois deux saints, en haut relief, encadrés de fleurs et de fruits. Sur les petits côtés, en bronze doré, se voient des armoiries et leurs tenants : animaux héraldiques sur une face et putti nus sur l'autre. Plus haut, règne une large scotie en marbre blanc à grands rinceaux sculptés en très bas relief; des angelots y sont assis aux quatre angles, qui, deux à deux, soutiennent les armes écartelées de France et d'Angleterre; leur autre main tenait anciennement les attributs du pouvoir royal. Sur la plate-forme supérieure sont couchées les statues du roi et de la reine, drapées dans de grands manteaux, la tête sur des coussins, les pieds sur des lions. L'analyse du style et des tendances de ces sculptures amène à des constatations assez déconcertantes. Les gisants sont, dans leur ensemble, d'une allure vraiment décorative, mais d'une froideur mar-

quée; les têtes ont peu d'individualité; leur exécution, souvent dure, est peu poussée. Le visage d'Henri VII est presque identique à celui du docteur Young. Les draperies, malgré une réelle ampleur, ne laissent pas d'être conventionnelles : telles déjà elles nous étaient apparues à Rolls Chapel, telles on les retrouvera en étudiant la statue gisante de Lady Margaret, mère d'Henri VII. Le même modèle y revient toujours, à peine modifié. Les saints des médaillons sont des figures juxtaposées au hasard plutôt qu'harmonieusement groupées. La Vierge, sainte Madeleine et sainte Barbe, élégantes, froides et banales à la fois, témoignent d'un classicisme influencé par Sansovino; tel était le buste du Christ à Rolls Chapel. On remarque des sécheresses étranges dans les animaux héraldiques et les roses des écoinçons. L'intrusion du goût anglais devient manifeste en ce démon feuillu que terrasse l'archange, en cette figure de saint Édouard, surtout, servilement copiée sur celle qui orne la clôture en dinanderie, où plus rien ne subsiste d'italien. Mais on voit aussi des morceaux sinon très personnels, du moins d'un charme indéniable : le Saint Michel, bien florentin malgré son accoutrement de plumes à la façon anglaise; le Saint Jean, figure expressive, de tradition donatellesque, à la main appesantie si caractéristique du maître quattrocentiste. Un même sentiment a inspiré le relief des putti tenant le blason des défunts et les quatre anges assis aux angles du tombeau, souvenirs tardifs et gracieux de l'art des Mino et des Desiderio.



Phot. Weiler

Fig. 228. — Henri VII et Élisabeth d'York, par Torrigiano. (Abbaye de Westminster.)

Parmi toutes ces divergences de style, la plus étrange assurément est cette altération de l'italianisme qui nous semble trop importante pour être due uniquement à la présence aux côtés de Torrigiano de quelque aide anglais, et dont nous trouverons un exemple étonnant dans le tombeau (1519) de Lady Margaret Beaufort, mère d'Henri VII, réduction simplifiée du monument de son fils. Les sculptures en sont de marbre noir; les écus, le dais et la statue gisante de bronze doré, à l'exception

du visage, des mains et de l'envers du manteau. parties où le métal terni montre des traces d'émaux polychromes. On sait que le peintre Maynarde fit « diverse patrons for my ladie's tombe », et cette particularité explique dans une certaine mesure l'aspect très anglais du tombeau, la maigreur et la dureté de ses lignes générales et de ses moulurations. Il est toutefois étonnant que Torrigiano ait apporté si peu d'italianisme dans l'interprétation des détails gothiques, surtout dans le traitement des motifs purement classiques! Le dais et ses montants appartiennent intégralement à l'art perpendiculaire; mais pourquoi les chapiteaux corinthiens du sarcophage, les fruits et fleurs des couronnes sont-ils d'un style tout aussi desséché? La figure de Lady Margaret, de peu de caractère, sans grande finesse d'exécution, est également d'une incontestable dureté. Il semble qu'une malechance singulière ait poursuivi l'art anglais : nous le trouvons au début du XVIe siècle glacé, sec et stylisé, et l'italianisme, au lieu d'apporter un correctif à ces défauts, se révèle à lui dépourvu de charme et de douceur. A peu d'exemples près, Torrigiano n'abandonne la manière rude et stylisée que pour tomber dans l'académisme; son excuse est d'avoir manqué d'une chose indispensable aux artistes : un milieu capable de les comprendre, d'exciter leur émulation et de devenir ainsi, dans une certaine mesure, leur collaborateur; milieu que trouvèrent chez nous les Italiens venus en France au début du XVIe siècle, et qui fit complètement défaut aux rares Florentins transplantés alors en Angleterre par le caprice d'un prince.


Phot. Weller.
FIG. 229. — Saint Vincent et saint Édouard. Détail du tombeau de Henri VII, par Torrigiano. (Abbaye de Westminster.)

Quelques œuvres d'une moindre importance artistique furent encore exécutées à Londres par Torrigiano : tel le maître-autel de la chapelle Henri VII à Westminster. Le marché avait été conclu en 1517, mais le sculpteur se mit à l'œuvre en 1520 seulement, après avoir été engager à Florence Antonio di Piergiovanni di Lorenzo de Settignano, Giovanluigi di Bernardo di Maestro Jacopo de Vérone, Antonio di Nunziato d'Antonio, né à Florence en 1498, le « Master Antony Toto » des Anglais. Après un nouveau et assez bref séjour à Londres, Torrigiano partit fina-

lement pour l'Espagne, sans avoir terminé l'autel : Benedetto da Rovezzano reçut pour le réparer et l'achever la somme importante de £ 33.15 sh. (22 août 1527). Ce monument fut détruit en 1645 par les Puritains; il en reste seulement quelques jolis fragments réunis maintenant en leur place ancienne. C'était une table de marbre noir supportée par des pilastres de marbre blanc et des balustres de bronze doré. Sous cet autel était placée une figure du Christ mort en terre cuite polychromée, et, au-dessus, un grand relief de bronze doré représentant la Résurrection; à l'envers de ce retable, un relief similaire montrait la Nativité. Sur le tout s'étendait un grand baldaquin à plafond de marbre blanc, supporté par quatre colonnes de bronze doré en forme de candélabres. L'entablement du dais portait diverses sculptures en ronde bosse : les armes d'Angleterre et leurs tenants, le lion et le dragon, ainsi que quatre grands anges agenouillés, en majolique blanche, et les instruments de la Passion, en bronze doré.



Phot. Biver.

Fig. 230. — Tombeau de Lady Margaret, par Torrigiano. (Abbaye de Westminster.)

En 1518, avant son retour momentané à Florence, Torrigiano avait également passé contrat pour la tombe d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon. Ce monument, plus considérable encore que celui d'Henri VII, devait coûter £ 2.000 et être achevé en quatre ans, sous la direction du cardinal Wolsey. Cette grande entreprise reçut-elle un commencement d'exécution? Nous en doutons, car, peu de temps après, Wolsey se commandait un tombeau que le roi s'appropria après la disgrâce du ministre.

Deux sculptures sont conservées en Angleterre, sur lesquelles nous ne possédons aucun texte, mais dont l'exécution porte l'empreinte de Torrigiano. C'est d'abord une tête en plâtre polychromé, propriété de M. Peachy d'Esher, le masque de ce même docteur Young, dont nous avons déjà étudié la tombe. Cette sculpture semble plus voisine des

œuvres de Torrigiano conservées en Espagne que de ses monuments de Westminster : elle a une parenté évidente avec les têtes expressives et populaires de Guido Mazzoni. Le second morceau est un médaillon de bronze entouré de la Jarretière, qui montre le profil de Sir Thomas Lowell ; avant d'être offert à l'Abbaye de Westminster, il ornait le manoir construit par ce chevalier à East Harling. Ce portrait, presque caricatural, exagère les caractéristiques de la tête en plâtre de Young ; la fidélité en est fort douteuse, car le profil de Sir Thomas appartient, lui encore, au type très particulier attribué par Torrigiano au Maître des Rôles et à son souverain.

Le ministre Wolsey, dont les revenus étaient immenses, vivait dans un luxe inouï et au milieu des jouissances d'art, comme faisait sur un moindre pied notre cardinal d'Amboise. En 1515, il avait loué pour quatre-vingt-dix-neuf ans le château d'Hampton Court, et s'était mis immédiatement à le transformer dans le goût du jour. Le cardinal-légat fit alors appel aux Italiens, non comme architectes mais comme décorateurs. Le premier que nous trouvions mentionné dans les comptes est Giovanni da Majano, Florentin, fils de Giovanni da Majano, frère lui-même de Giuliano da Majano et de ce Benedetto († 1497), marqueteur célèbre et l'auteur, selon Vasari, d'un portrait d'Henri VII. Giovanni apparaît en Angleterre dès 1521 et livre au cardinal Wolsey des médaillons d'empereurs romains en terre cuite peinte et dorée, avec trois « histoires d'Hercule ». Dix médaillons d'empereurs subsistent à Hampton Court, insérés dans les murs de la Cour de l'Horloge ; ce sont de bons morceaux décoratifs. Les césars sont vus de face, en buste, dans des cercles concentriques d'oves, de rais de cœur et d'amples guirlandes, où des trophées militaires, canons, cuirasses, barils de poudre alternent avec des pièces héraldiques tirées des armes de Wolsey, rose et tête de léopard issant d'une couronne. La Tour de l'Horloge montre aussi un important relief en terre cuite daté de 1525, le blason (refait) du cardinal tenu par deux gracieuses figures nues d'enfants modelées dans le style florentin des environs de l'an 1500.

Nous lisons dans Vasari que Baccio Bandinelli avait exécuté un très beau modèle en bois, avec personnages de cire, pour le tombeau de Henri VIII, dont la commande fut néanmoins confiée à Benedetto da Rovezzano[1]. Cette assertion inexacte nous amène à une série d'œuvres détruites dont l'étude nous semble indispensable malgré leur disparition, tant a été grande leur importance. En réalité, le tombeau d'Henri VIII fut commandé, comme nous l'avons vu, non à Benedetto, mais à Torrigiano. C'est au monument funéraire de Wolsey que travailla Benedetto,

1. Sur Benedetto da Rovezzano, voir t. IV, 1re partie, p. 215.

de 1524 à 1529, tâche pour laquelle il ne reçut pas moins de 4.250 ducats des banquiers Cavallari et Bonvisi. Ce monument extraordinaire se construisait alors dans une dépendance de Saint-Georges de Windsor, la Wolsey Chapel. La seule dorure, confiée à un orfèvre d'Anvers, coûta £ 380.15 sh., soit environ cent mille francs de notre monnaie. La statue du cardinal, couché, les pieds sur des griffons, était posée sur un sarcophage de marbre noir d'où débordaient de lourdes draperies de métal. La base rectangulaire du tombeau était de marbre blanc et



Phot. Biver.

Fig. 251. — Tombeau de Sir Anthony et Lady Browne, à Battle.

reposait sur un socle en pierre de touche; aux quatre angles se dressaient des pilastres prismatiques en bronze doré, hauts de neuf pieds, surmontés d'anges céroféraires de trois pieds, quatre pouces. Aux deux extrémités du tombeau, les armes de Wolsey étaient tenues par des putti nus, et, latéralement, se voyaient, outre deux épitaphes, quatre anges agenouillés portant la croix d'archevêque, les colonnes de légat et le chapeau de cardinal. Cet ensemble confus était complété par une série de figures d'apôtres, statuettes hautes d'un pied seulement. Quand Wolsey mourut, en 1530, le monument, presque achevé, venait d'être confisqué par Henri VIII. Le roi avait décidé de se l'approprier pour sa sépulture. A cette date, Benedetto da Rovezzano demanda un congé au souverain pour aller voir sa femme et ses enfants, qu'il pensait ramener avec lui de Florence. A son retour, il fut chargé, avec Giovanni da

Majano, de transformer et de terminer le tombeau. Jusqu'en 1536, on trouve dans les comptes royaux les paiements faits aux deux maîtres et à leurs aides, Rinieri, Ambrogio, Fermino, Giacheto, Giovanni Utrin, Pietro Baldi et Niccolajo Fiorentino. Les deux artistes ne se contentèrent pas de changer la statue gisante et les attributs héraldiques; ils voulurent amplifier et enrichir le monument, dont l'ensemble déjà mal conçu prit un aspect encore moins organique et d'un goût plus ostentatoire. Leur travail n'était pas encore terminé lorsque, en 1536, les artisans italiens durent quitter l'Angleterre.

Outre les monuments que nous avons énumérés, Giovanni da Majano laissait des sculptures, maintenant disparues, les unes à Greenwich, les autres à Cardinal's College (aujourd'hui Christ Church College) d'Oxford, l'admirable fondation de Wolsey. Il y avait élevé, en particulier, un maître-autel pour lequel il avait modelé six figures en terre cuite hautes de sept pieds. Son collègue Benedetto da Rovezzano revint également à Florence, les yeux malades ; il perdit la vue en 1550 et mourut peu après.

D'autres artistes italiens doivent être mentionnés ici, dont nous savons d'ailleurs peu de chose. Ainsi Bartolomeo Penni, frère de Luca Penni qui travailla à Fontainebleau : son nom se retrouve fréquemment dans les comptes, dès 1530, avec celui d'Antonio di Nunziato. Celui-ci, peintre et sculpteur, aurait construit le principal palais d'Henri VIII, selon Vasari. Nonesuch est la seule demeure royale qui mérite cette désignation; mais le plan et les lignes générales de ce bel édifice, détruit au XVIIe siècle, ne le différencient pas des châteaux anglais de l'époque. Toto aura probablement fourni les thèmes décoratifs, les dessins des reliefs et des statues en plâtre peint qui ornèrent à profusion les murs intérieurs et extérieurs du palais, « rappelant les antiquités de Rome ou même les surpassant », au dire d'un contemporain. Ces sculptures furent exécutées par des ouvriers italiens, français et hollandais.

Plus souvent encore figure dans les comptes le nom de Nicolas Belin de Modène, qui apparaît en Angleterre en 1538 et devient le sujet d'une correspondance diplomatique assez peu cordiale entre Henri VIII et François Ier; il y resta fixé, sauf trois années d'absence (1542-1545). Après la mort d'Henri VIII, Édouard VI lui confia l'achèvement du tombeau de son père, mais l'œuvre n'était pas encore terminée quand le Parlement la fit fondre en 1646. De ce monument insigne, il ne reste que le sarcophage de marbre noir, qui sert de sépulture à l'amiral Nelson dans la crypte de Saint-Paul à Londres, et quatre grands chandeliers dans la cathédrale de Gand.

Un certain nombre d'œuvres italiennes exécutées au début du XVIe siècle subsistent encore en Angleterre, dont l'histoire nous est

inconnue. C'est ainsi qu'à Winchester, la clôture du chœur est ornée de huit sarcophages en chêne sculpté, où l'évêque Fox († 1528) déposa les cendres des bienfaiteurs de la cathédrale. La décoration, toute florentine, se compose d'une suite d'amours nus et de griffons porteurs d'inscriptions.

Au nord et au sud du royaume, dans le Yorkshire et le Sussex, nous trouvons deux tombeaux presque identiques, sculptés par des mains italiennes dans l'albâtre de Chellaston. Celui de Thomas Fitzwilliam et de Lucy Nevill, à Tickhill, Yorkshire, a été élevé entre 1520 et 1530; les gisants sont d'une facture un peu négligée, mais les côtés du sarcophage, divisés par des colonnes à pilastres, décorés d'écus dans des chapeaux de triomphe, de coquilles et d'amours, sont d'un style charmant, d'une facture souple et grasse. L'autre monument est celui des fils et belle-fille de Lucy Nevill, Sir Anthony et Lady Browne, érigé entre 1540 et 1548 dans l'église de Battle, Sussex : les mêmes partis décoratifs s'y retrouvent. Les statues couchées, surtout celle du chevalier, sont de la meilleure qualité.

Enfin, dans le manoir du Vyne, Hampshire, élevé par Lord Sandy vers 1530, au milieu d'œuvres d'art très diverses d'origine dont il embellit cette opulente demeure (verrières et carrelages de Rouen, stalles et boiseries anglaises), on rencontre avec étonnement un dessus de porte sculpté, florentin à n'en pas douter. Deux amours nimbés, de style donatellesque, y tiennent, avec les armes d'Angleterre, l'écu et le heaume de Lord Sandy.

Les sculpteurs anglais et la Renaissance. — Cette période de grâce qui, en Italie, servit de transition entre les violences d'un Donatello et la froide imitation de l'antique d'un Sansovino, ne semble pas avoir été connue de l'Angleterre : si l'on en trouve çà et là quelque reflet, c'est en des sculptures anonymes d'un italianisme beaucoup plus franc que celles de Torrigiano : assez analogues aux œuvres ultramontaines importées en France, elles auraient dû, semble-t-il, fournir aux sculpteurs anglais des modèles charmants. Il n'en a rien été et nous ne trouvons d'elles qu'un souvenir très vague en certains monuments anglais, où les formules classiques et les éléments gothiques sont toujours juxtaposés sans se mêler ni se confondre. Ces édifices de transition, qui constituent chez nous des ensembles d'une délicieuse unité, apparaissent ici comme des œuvres bâtardes qui font invinciblement songer au style *néo-gothique* des temps modernes. Nous avons dit au début de cet article combien la sculpture britannique était réfractaire à toute influence étrangère, hormis, dans une certaine mesure, à celle de l'art des Pays-Bas. Ici encore, il semble que l'artisan anglais, beaucoup plus proche du flamand que du

florentin par son tempérament et son éducation, se soit surtout assimilé l'italianisme venu des Flandres. Les sculptures italiennes commandées par quelques grands seigneurs étaient restées des monuments épars et rares dans un rayon assez restreint autour de Londres; par contre, les influences flamandes et germaniques pénétraient l'Angleterre d'une façon continue par toutes les côtes orientales. La Ligue hanséatique avait des comptoirs à Lynn, Boston, Hull, Yarmouth, Ipswich; Londres même était en relations continuelles avec Bruges et Ypres. Certains marchands anglais, au lieu de faire sculpter leurs tombes par des artistes du pays, les commandaient directement aux ateliers de Liége. D'autres monuments, beaucoup plus importants, appartiennent à l'art néerlandais : tels, à Layer-Marney, Essex, deux grands tombeaux, l'un surmonté d'un dais à caissons, l'autre accolé à un autel construit dans le même goût, œuvres absolument hollandaises. Les terres cuites moulées qui les constituent, du style Renaissance le plus opulent, avec pilastres, balustres, frontons, vases, arabesques, chimères et armoiries des défunts, forment un ensemble d'une somptuosité un peu lourde[1]; au contraire, les deux statues gisantes de Henry (✝ 1523) et John (✝ 1525), lords Marney, sculptées en marbre vert, appartiennent à l'art anglais le plus traditionnel, maladroit et sommaire.

Les *lattoners* qui découpaient et gravaient les lames de cuivre, insérées ensuite dans les dalles funéraires en marbre de Purbeck, faisaient venir du continent le métal à travailler; souvent même, ils utilisaient des lames de rebut, flamandes ou hollandaises, gravant la face laissée sans décor. On connaît plus de quarante cas où des pièces de laiton ouvragé, détachées accidentellement de leur matrice de pierre, ont montré au revers une ornementation et des épitaphes néerlandaises. D'autres fois, les plaques étaient importées toutes gravées, comme celles du marchand Thomas Pownder (✝ 1525), à Saint-Mary Quay, Ipswich ; de Margaret Hornebolt (✝ 1529), à Fulham, Middlesex; du marchand Andrew Evyngar (✝ 1535), à All Hallows, Barking, Londres. Dans ces très belles œuvres, l'artisan anglais retrouvait un art inspirateur du sien depuis plusieurs siècles, des modes et une écriture même qui étaient celles de son pays. La seule nouveauté, pour lui, c'étaient ces opulentes colonnes à candélabres, ces rinceaux dont l'exubérance peu florentine parlait certainement plus à ses yeux que les pilastres cannelés et les chapiteaux corinthiens du monument de Lady Margaret.

La grammaire ornementale de la Renaissance, apportée par les Italiens, mais peut-être enseignée avec plus de fruit aux artistes anglais par les Flamands, semble dès lors avoir été assez goûtée. Les sculpteurs

1. Des terres cuites sorties des mêmes moules se trouvent à l'église de Wymondham, Norfolk.

sur pierre l'adoptèrent rapidement ; certains huchiers se rallièrent aux formules nouvelles; les autres, au contraire, s'y montrèrent invinciblement hostiles, et nous en trouverons jusqu'en plein XVIIe siècle, créant de grands ensembles dans un style gothique relativement pur, le *late gothic* anglais, si curieux à étudier. D'autres corps de métiers, encore plus rétrogrades, comme celui des tailleurs d'albâtre, arrivent à l'époque de la Réforme sans soupçonner les directions nouvelles prises par l'art anglais.[1]

Une des premières sculptures de style Renaissance qui aient été vraisemblablement exécutées par des mains anglaises est la très gracieuse clôture ajourée, en pierre et en bois, placée par l'évêque Fox[2] († 1525) dans sa cathédrale de Winchester et aujourd'hui partiellement transférée en l'église Sainte-Croix. Prophètes, amours, profils de guerriers, médaillons et feuilles d'acanthe, tout y témoigne d'influences flamandes.

De la *chantry chapel* de Thomas More (Old Chelsea, Londres), il subsiste deux importants chapiteaux composites, l'un d'eux portant la date 1528. Les moulurations très étudiées en sont de tradition gothique, mais tous les motifs de décoration, têtes grotesques et trophées, sont de style Renaissance.

L'église de Christ Church, Hampshire, renferme les *chantry chapels* de la comtesse de Salisbury, du prieur Draper (1529) et une série de stalles, ensembles contemporains et, sans nul doute, les plus harmonieux qu'ait produits la combinaison des styles gothique et Renaissance en Angleterre. La Salisbury Chapel, plus complète que l'autre, est un petit édifice voûté, avec fenêtres grillées, indépendant de l'église où il s'est greffé entre le chœur et le déambulatoire. Plan et décoration appartiennent au style perpendiculaire, mais des motifs classiques d'interprétation britannique s'y rencontrent en plusieurs endroits, et la chapelle est couronnée par des lanterneaux de style purement Renaissance. Les stalles, d'une facture rude mais savoureuse, trop restaurées malheureusement, montrent à la fois des scènes populaires anglaises et des copies de gravures italiennes.

A partir de 1530, la Renaissance prend une telle expansion qu'il ne nous est plus permis de citer que les monuments tout à fait typiques. Telle est la *chantry chapel* de l'évêque West († 1533), dans la cathédrale d'Ely, qu'on peut assimiler aux monuments de Christ Church. Les murs en sont constitués par la superposition de plusieurs rangées de niches, d'un travail infiniment délicat, qui portent une voûte de liernes très compliquée. Les champs restés libres sont revêtus d'une décoration à fond bleu sculptée en très bas relief. Anges des clefs pendantes, enfants, petits génies vêtus de pourpoints à crevés des voûtains ou des frises, sont d'une inspiration flamande indiscutable. L'influence des

Pays-Bas est plus manifeste encore dans la décoration du grand hall (1534-1535) de Hampton Court : nous attribuerions à une main flamande toutes les figures des charpentes, si un texte précis n'assignait les pendentifs à Richard Rydge de Londres et les écoinçons à Michel Joyner.

Les stalles de Cartmel Priory, Lancashire, un peu postérieures à celles de Christ Church, nous montrent, à côté de panneaux ajourés gothiques, des colonnes corinthiennes ornées de pampres d'un italianisme avancé. Mais le plus beau travail de hucherie de cette période a été la création des cent trente stalles et du jubé en chêne sculpté de King's College, à Cambridge, ensemble exécuté de 1531 à 1534, sauf quelques rares adjonctions du XVIIe siècle. On n'y trouve plus un seul détail de style gothique, mais partout, traités avec verve et saveur, des amours, des frises d'acanthe, des arabesques, avec une abondance toute britannique de thèmes héraldiques ; si aucune intervention directe d'artistes italiens n'est évidente, un grand nombre de détails, surtout le profil très compliqué des colonnettes en bois tourné, rappellent l'art hollandais.

Les stalles de Cambridge, associant les initiales d'Henri VIII et d'Anne Boleyn, marquent l'époque des démêlés avec Rome. En 1539, la mainmise du roi sur les monastères ouvre l'époque des pertes irréparables pour l'art anglais. Les petites abbayes, puis les grandes, dont l'importance était unique dans l'Europe occidentale, sont successivement désaffectées, pillées, vendues, et, sauf quelques grandes abbatiales converties en cathédrales, entièrement rasées. Sous Édouard VI (1547-1553), le gouvernement procède à la destruction méthodique des œuvres d'art, proscrivant partout autels, retables, statues, souvent même clôtures et jubés, toute l'imagerie, hors les tombeaux. Après cette longue tempête iconoclaste, le règne très bref de Marie Tudor (1553-1558) permet de relever quelques ruines, mais non de créer des ensembles nouveaux : citons, cependant, la *chantry chapel* (1555) de l'évêque Gardiner, ministre de la reine, dans la cathédrale de Winchester. Ce monument est à peu près du même style que les chapelles de 1530 ; l'italianisme ne se manifeste que dans un petit retable ionique, une frise à triglyphes, disques et bucranes, un couronnement à palmettes et têtes de femmes. Le *transi* de Gardiner, sculpture d'un réalisme effrayant, placée dans le soubassement de la chapelle, ne s'écarte en rien des modèles courants au commencement du siècle.

Sous la reine Marie Tudor, comme au début du règne d'Élisabeth, la sculpture n'apparaît guère que sur les tombeaux. Ceux-ci témoignent d'une lamentable stagnation de la statuaire. On remarque des *transis* décharnés étendus sur des nattes, ou figurés dans des linceuls noués aux deux bouts, des gisants aussi rigides qu'au XVe siècle. Les motifs de décoration des sarcophages sont généralement tirés de l'art héraldique ; on y voit aussi figurer la lignée, nombreuse généralement, des enfants du

défunt, tous sculptés sur le même type, agenouillés l'un derrière l'autre.

La production des panneaux d'albâtre avait cessé dès l'avènement d'Édouard VI ; quand le catholicisme fut rétabli en Angleterre, les *alabastermen* se reprirent à sculpter des statuettes de piété qui unissent la facture raide et sommaire des œuvres plus anciennes aux contours amollis d'un italianisme mal compris.

La sculpture sur bois, qui a passé des églises aux monuments civils, se montre, elle aussi, de qualité inférieure à ce qu'elle était au début du siècle. Les panneaux à serviettes, d'un dessin si varié, avaient fait place peu à peu aux boiseries à compartiments, ornés de feuillages et de médaillons à l'antique, sculptures d'exécution sommaire, mais d'invention amusante. Sous Marie Tudor et au début du règne de sa sœur



Phot. Biver.

Fig. 252. — Figure de « transi » sur une natte. (Cathédrale de Salisbury.)

Élisabeth, cette décoration fait place à des arcatures, à des décorations géométriques en forme de damiers, à des frises gravées, le tout d'un classicisme étriqué et monotone. La mode des plaques funéraires en cuivre tend, vers la même époque, à disparaître peu à peu ; leur exécution, déjà si mauvaise sous Henri VIII, devient pire, s'il est possible.

En résumé, au début du règne d'Élisabeth, l'art anglais semble complètement épuisé, et rien ne laisse soupçonner encore l'imminence d'une période nouvelle de vitalité féconde. L'italianisme, au lieu d'apporter avec lui une sève régénératrice de l'art, n'a fait que dégoûter les artistes des formules anciennes ; il n'a pas réussi, comme sur le continent, à se fondre avec le style du pays ; il n'a pas été assez puissant pour entraîner la sculpture anglaise vers des destinées nouvelles. Tandis que l'art ecclésiastique disparaissait dans le bouleversement de la Réforme, la ruine des finances empêchait l'art civil d'en prendre la place. Enfin, il ne s'est point trouvé en Angleterre de Jean Goujon, de Germain Pilon, aucun de ces hommes dont le génie a su assimiler l'art italien pour le transformer, le recréer, en faire un art national et l'imposer, comme chefs d'école nouvelle, à l'imitation de leurs compatriotes.

BIBLIOGRAPHIE

Architecture. — Alfred Gotch, *L'architecture de la Renaissance en Angleterre*, 2 vol. in-folio, Batsford, 1894. — Reginald Blomfield, *Histoire de l'architecture de la Renaissance en Angleterre*, 2 vol. in-8°, Bell et fils, 1897. — A.-H. Malan, *Famous homes of Great Britain*, 2 vol. in-8°, Putnam's sons, 1900.

Peinture. — ***En français*** : Burger (Thoré), *Introduction à l'Histoire des peintres de l'école anglaise*, Renouard, 1862. — Thoré, *Trésors d'art en Angleterre* (3e édition), Renouard, 1865. — Feuillet de Conches, *Histoire de l'École anglaise de peinture*, Ernest Leroux, 1882 (à consulter avec précaution). — Paul Mantz, *Hans Holbein*, Quantin, 1879. — François Benoit, *Holbein*, Librairie de l'art ancien et moderne. — Pierre Gauthiez, *Holbein*, Laurens, 1907. — Lionel Cust, *La Collection royale des peintures de S. M. le roi Édouard VII : Château de Windsor*, 1 vol. in-folio, Hachette. — Louis Dimier, Une exposition de portraits anglais anciens au Burlington Fine Arts Club, *Revue de l'Art ancien et moderne*, du 10 septembre 1909.

En anglais : Horace Walpole, *Anecdotes sur la peinture en Angleterre*, 3 vol. in-8°, Londres, Henry G. Bohn, 1849. — Bryan, *Dictionnaire des peintres et graveurs*, Nouvelle édition par Williamson, 5 vol. in-4°, Londres, Bell et fils, 1903-1905. — C.-T. Keyser, *Liste des monuments de Grande-Bretagne et d'Irlande ayant des décorations peintes, murales et autres, antérieures à la dernière partie du XVIe siècle*, Londres, Eyre et Spottiswoode, 1883. — Lionel Cust, *La Galerie Nationale de Portraits*, 2 vol. in-4°, Cassel, 1902. — Richard Holmes, *Portraits d'illustres personnages de la cour d'Henri VIII par Hans Holbein*, in-folio, Londres, Hanfstängl. — Williamson, *Histoire du portrait en miniature*, 2 vol., Londres, Bell et fils. — Ernest Law, *Catalogue historique des peintures et tapisseries dans la Collection du Roi, au palais d'Hampton Court*, Hugh Rees, 1907. — Sir Joseph Ayloffe, Description historique d'une ancienne peinture au Château de Windsor, représentant l'entrevue d'Henri VIII et François Ier en 1520, Londres, 1773. — Id., Description historique d'une ancienne peinture à Cowdray, représentant le campement des forces anglaises près de Portsmouth le 19 juillet 1545, Londres, 1778 (déjà signalée dans l'*Archæologia*, de 1775), *Journal de l'Association archéologique*, 1845, Londres. — Henry G. Bohn, *Étude sur les peintures de Carpenters' Hall découvertes le 26 décembre*. — Mary F.-S. Hervey, Notes sur quelques portraits du temps des Tudor, *Burlington Magazine*, de juin 1909.

Sculpture. — Sandfort, *Genealogical History*, Londres, 1707. — Stothard, *Monumental effigies in Great Britain*, Londres, 1817. — Blore, *The monumental remains of noble and eminent persons*, Londres, 1826. — Micklethwaite, The statues in Henry VII's Chapel, *Archæologia*, XLVII. — Alfred Higgins, On the work of Florentine sculptors in England, *Archæological Journal*, LI. — J.-A. Gotch, *The architecture of the Renaissance in England. Early Renaissance architecture in England*, Londres, 1901. — W.-R. Lethaby, *Westminster Abbey and Craftsmen*, Londres, 1906. — H.-W. Macklin, *The brasses of England*, Londres, 1907. — Paul Biver, The Battle and Tickhill monuments, Yorkshire, *Archæological Journal*, XX; — The Chantry Chapels in England, *Archæological Journal*, LXVI; — Some examples of English alabaster tables in France, *Archæological Journal*, LXVII. — Francis Bond, *Stalls and tabernacle work*, Londres, 1910. — R.-W. Carden, The Florentine Artists in England during the XVIth century, *London Antiquaries*, 1912.

LIVRE XV

LA GRAVURE ET LES ARTS MINEURS

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

CHAPITRE VIII

LA GRAVURE A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE[1]

LE XV[e] SIÈCLE

LES PAYS-BAS

La gravure sur bois. — La période initiale est représentée par une série de xylographies, c'est-à-dire de recueils composés d'estampes tirées au frottoir et accompagnées d'un texte, soit manuscrit, soit gravé dans la planche même qui a servi à l'établissement de l'image. La plupart de ces ouvrages ne remontent pas au delà de 1450, mais leur qualité est telle que nous devons voir en eux les résultats d'une élaboration prolongée.

La plus ancienne xylographie néerlandaise que nous connaissions est un commentaire illustré de l'*Oraison dominicale* (*Exercitium super Pater noster*). Une édition, dont la Bibliothèque Nationale possède l'unique exemplaire, semble antérieure à 1450.

La *Bible des Pauvres* (*Biblia pauperum*) était destinée à servir de canevas à la prédication du bas clergé. Dans cet ouvrage, la composition de chaque estampe s'agençait suivant un schéma convenu; une scène de l'Évangile était encadrée de deux sujets empruntés à l'Ancien Testament. Cette trilogie s'accompagnait de quatre figures de Prophètes dépliant des banderoles où se trouvait annoncé l'avènement du Christ.

Le *Miroir du salut humain* (*Speculum humanæ salvationis*) présente plusieurs analogies avec la *Bible des Pauvres*. Il s'adresse, comme elle, aux humbles prédicateurs et contient des méditations sur la vie du Christ mise en parallèle avec des faits de l'Ancien Testament.

1. Par M. Conrad de Mandach.

A cette même catégorie appartiennent la *Légende de saint Servais*, dont un exemplaire unique accompagné de texte français est conservé à la Bibliothèque de Bruxelles, et le *Cantique des Cantiques*, dans lequel les commentateurs voyaient un hymne prophétique en l'honneur de la Vierge.

La plus belle édition xylographique qui soit parvenue jusqu'à nous est un spécimen de l'*Art de bien mourir* (*Ars moriendi*) qui a passé de la collection Weigel au Musée britannique. C'est le prototype de nombreux ouvrages ayant trait au même sujet, illustrés de gravures sur bois ou au burin, et publiés en Néerlande, en France et en Allemagne. Ces livrets étaient écrits à l'usage des prêtres chargés d'exercer leur ministère auprès des mourants. Des images frappantes évoquent les tentations qui assaillent l'homme sur son lit de mort et les réconforts que lui apporte le messager céleste. Grâce à son intervention, le moribond échappe tour à tour à l'incrédulité, au désespoir, à l'impatience, à l'orgueil et à l'avarice, tous ces péchés étant représentés par des démons faisant irruption dans la chambre.

L'exemplaire du Musée britannique est l'œuvre d'un artiste issu de l'École des Van Eyck, qui possède les règles de la perspective et parvient à donner un intérêt dramatique à ses compositions.

Parmi les éditions dépourvues de texte, mentionnons l'*Alphabet à figures* (S. 1998) conservé à Londres.

Dès qu'ils furent suffisamment outillés, les imprimeurs reprirent et développèrent la tradition établie par les xylographes. Souvent ils échangeaient mutuellement des bois ou faisaient copier des gravures parues chez des confrères étrangers. Ils utilisaient aussi, dans les Pays-Bas surtout, des fragments d'anciennes xylographies. Malgré ces habitudes de commerce qui se glissèrent de bonne heure dans l'art du livre, les Pays-Bas ont produit dès le début de nombreux ouvrages, dont l'illustration révèle un style autochtone et des qualités de rendu vraiment supérieures.

La gravure en taille-douce. — La gravure au burin relève de l'orfèvrerie. Ses produits étaient primitivement destinés à servir de modèles aux artistes décorateurs, à orner des livres, à répandre le bénéfice des indulgences et les images de piété. Ils servaient aussi à créer des jeux de cartes.

Autrefois les Flandres passaient pour le berceau de la gravure en taille-douce. Des recherches récentes, tout en démontrant la nature complexe de la question, semblent mettre en évidence l'Alsace, la Suisse et l'Allemagne du Sud, comme étant les contrées où cette spécialité a trouvé, à ses débuts, les encouragements les plus efficaces. Il n'en reste

pas moins vrai que la Flandre bourguignonne a produit des graveurs presque aussi tôt que les pays de langue allemande.

De tout artiste ayant travaillé à la cour de Bourgogne, on peut se demander à juste titre s'il était Flamand ou Français, ou du moins si ses œuvres portaient l'empreinte du milieu français ou de l'ambiance flamande. Pour le moment, la plupart des savants s'occupant de la matière font pencher la balance, un peu trop à notre gré, du côté des Flandres. Parmi les maîtres dont l'origine est indécise, il en est deux — nous les citerons plus bas — que la France semble pouvoir réclamer.

Les noms de la plupart de ces graveurs primitifs n'ont pu être encore déterminés. C'est par des groupements méthodiques opérés dans la masse des estampes anonymes que ces diverses personnalités ont été reconstituées. On les a baptisées soit d'après un de leurs ouvrages marquants, soit d'après leurs initiales lorsque celles-ci sont connues.



Fig. 253. — Le Maître des jardins d'amour : Un couple amoureux.

Le « Maître des jardins d'amour », qui a travaillé selon toute vraisemblance à la cour de Philippe le Bon, nous a laissé parmi son œuvre deux estampes caractéristiques où l'on voit des cavaliers courtisant des dames au milieu de jardins fleuris. Ces gravures se distinguent par des draperies assez souples, formant des plis allongés et profonds, et retombant en longues traînes sur le sol. Elles peuvent être datées approximativement de 1450. Un autre ouvrage de l'artiste (Lehrs 16) représente un orfèvre travaillant dans son atelier.

Le plus habile parmi ces graveurs flamands de la période initiale est le « Maître du Calvaire ». Ses compositions ont de l'allure. Au nombre des personnages qu'il met en scène nous remarquons souvent un type nègre. Sa façon de boucler les cheveux en les stylisant un peu comme des copeaux est également très particulière.

Le « Maître du Boccace », appelé ainsi parce qu'il a illustré un ouvrage de Boccace imprimé en 1476 à Bruges par Colard Mansion, est d'importance secondaire. Il n'en est pas de même du « Maître W ⚴ » dont l'œuvre comprend 77 pièces connues et qui semble avoir travaillé à la cour de Charles le Téméraire.

Très remarquables par leur mérite d'exécution, les gravures du « Maître I. A. M. » de Zwolle rappellent parfois la peinture hollandaise de

l'époque. C'est toutefois le « Maître F. V. B. », identifié à tort par certains auteurs avec Franz von Bocholt, qui l'emporte sur ses confrères par le naturel et le sentiment équilibré de ses compositions, par l'expression de ses personnages et par le raffinement de sa technique. Dans le *Jugement de Salomon* (B. 2), qui est son œuvre la plus célèbre, il a su obtenir, grâce à ses tailles souples et bien réparties, des effets de lumière comparables à ceux de Schongauer.

La tournure d'esprit humoristique de Jérôme Bosch se reflète dans les gravures de l'architecte Allart du Hameel (1449-1509).

L'ALLEMAGNE ET LA SUISSE

La gravure sur bois. — Les premiers incunables de la gravure sur bois sont d'une naïveté telle qu'il est difficile d'y distinguer l'empreinte d'une personnalité d'artiste. Tout au plus peut-on arriver à grouper, par des sélections méthodiques, certaines séries dont les styles se rapportent à telle époque et à telle région plus ou moins exactement limitées. Des indices sur la provenance de ces estampes peuvent être trouvés dans l'iconographie, dans les filigranes (dont il faut d'ailleurs se garder de tirer des conclusions hâtives), dans les anciennes inscriptions faites à la main, et surtout dans les vieilles reliures où plusieurs de ces images ont été primitivement collées. En nous fondant sur de tels critères, nous pouvons attribuer à l'Allemagne une série de gravures, datant de la première moitié du xve siècle, caractérisée par des corps allongés et souples, par des têtes rondes, par des draperies molles, des traits assez épais; le modelé y est indiqué non par des tailles, mais au moyen de couleurs. Leur style les rapproche des vitraux de l'époque. C'est dans cette catégorie que se classe la célèbre *Sainte Famille* appartenant à la Bibliothèque impériale de Vienne (S. 657).

Une série plus avancée, mais antérieure à 1450, se distingue de la précédente par des contours plus fins, plus réguliers, une mise en scène plus libre. Un exemple caractéristique se trouve à Munich et représente la *Crucifixion* (S. 471).

A ces classements succèdent, toujours au point de vue chronologique, des xylographies. La *Bible des Pauvres* de l'Université de Leipzig n'a rien de commun, sous le rapport du style, avec les éditions flamandes du même ouvrage, qu'elle précède de quelques années. Ses estampes marquent, dans le développement de la gravure sur bois, une étape équivalente à celle que le « Maître aux cartes à jouer » fait franchir à la gravure en taille-douce.

Le *Symbolum apostolicum* (S. II), le *Livre des Planètes* imprimé à Bâle (S. I) se rattachent à la *Bible des Pauvres* de Heidelberg. Les autres xylographies allemandes sont postérieures et remontent, en partie du moins, à des modèles flamands.

La gravure sur bois s'acheminait, en Allemagne, vers la médiocrité, lorsque l'imprimerie vint lui donner un nouvel élan. Les premiers imprimeurs exécutèrent probablement eux-mêmes les bois destinés à l'illustration de leurs volumes. C'est du moins ce que fit Albert Pfister pour le plus ancien ouvrage typographique sorti des presses allemandes, le *Joyau* (*Edelstein*) de Boner, publié à Bamberg en 1461. D'autre part, Léonard Ysenhut de Bâle se dit tantôt imprimeur, tantôt peintre, tantôt maître cartier.



Fig. 234. — L'Éternel annonçant à Abraham une nombreuse postérité. (*Schatzbehalter*, Nuremberg, 1491.)

Quoique des essais d'imprimerie aient été tentés à Avignon et ailleurs avant l'établissement des presses en Allemagne, c'est ce pays qui a donné à la typographie son essor définitif.

Jetons un rapide coup d'œil sur l'activité de ses principaux centres d'imprimerie.

Jodocus Pflanzmann d'Augsbourg fit paraître en 1470 la plus ancienne Bible illustrée. Comme dans l'*Edelstein*, les estampes — bien qu'exécutées d'une main experte — ne sauraient être considérées comme des œuvres d'art.

Dans les éditions d'Ulm, la gravure se développe et devient plus expressive. C'est le cas, notamment, des planches illustrant l'*Eunuque* de Térence, publié en 1486 par Conrad Dinckmuth.

A Bâle, l'influence stimulante du savant Sébastien Brandt, qui séjourna dans cette ville de 1490 à 1498, s'exerça sur deux ouvrages dont les gravures sont pleines de vie : le *Chevalier de Turn*, sorti en 1493 des presses de Michel Furter, et la *Nef des fous* de Sébastien Brandt, imprimée par Bergmann Van Olpe en 1494.

Le retour de Sébastien Brandt à Strasbourg vaut aux imprimeries de cette cité un élan analogue à celui que cet écrivain distingué a su donner aux éditions bâloises. Jean Grüninger y centralise les efforts et publie plusieurs ouvrages, dont un des plus remarquables est le *Virgile* de 1502. Les deux cents planches qui ornent ce volume ont été admirées et souvent reproduites dans les pays voisins, notamment à Lyon et à Venise.

Parmi les villes franconiennes, Nuremberg prend la part la plus active au mouvement artistique. Dans ses murs paraissent des ouvrages qui ouvrent la voie au génie d'Albert Dürer. Le *Schatzbehalter* de 1491 et la *Chronique de Schedel* de 1493, cette dernière étant ornée de plus de six cent cinquante planches, font honneur aux ateliers de Michel Wolgemut et de Wilhelm Pleydenwurff. Selon toute probabilité, le jeune Dürer, qui était en apprentissage chez Wolgemut dès 1485, prit une part plus ou moins directe à l'exécution de ces estampes et trouva ainsi l'occasion de se familiariser avec un métier qu'il devait perfectionner plus tard, au point de pouvoir s'en servir pour traduire les accents les plus intimes de sa pensée.

Dans la Basse-Allemagne, Cologne et Lübeck produisent des livres illustrés à la manière des Pays-Bas. La célèbre *Bible* parue à Cologne en 1480 est la première édition des Saintes Écritures dont les gravures puissent prétendre à une valeur artistique.

L'illustration des ouvrages imprimés à Mayence offre un style qui tient à la fois des ateliers du Nord et des écoles du Sud de l'Allemagne. Les *Peregrinationes ad sepulchrum Christi* de Bernard de Breydenbach, parues en 1486, constituent la publication la plus marquante qui soit sortie de ces officines. Ainsi que nous l'indique la préface, les illustrations du volume ont été gravées d'après des dessins du peintre Reuwich d'Utrecht, que Breydenbach avait emmené avec lui en Terre Sainte dans le but de lui faire peindre au vif des vues de villes et des types d'indigènes. Ces reproductions eurent le plus grand succès. Elles furent utilisées — nous le verrons tout à l'heure — par d'autres éditeurs et fournirent de précieuses données au peintre Carpaccio, qui s'en servit dans ses inoubliables compositions relatives à sainte Ursule.

La gravure en taille-douce. — Le plus ancien graveur en taille-douce de cette école fait preuve du goût le plus sûr et du talent le plus affiné. Comme il n'a encore pu être identifié, on l'a baptisé du nom de « Maître aux cartes à jouer », en raison du jeu de tarots dont il est l'auteur. Plusieurs indices permettent de dater cette œuvre antérieurement à 1446, ce qui fixe l'époque pendant laquelle le maître a travaillé.

Les critiques, après avoir cherché sa patrie à Cologne, la supposent

aujourd'hui aux environs de la Suisse allemande, peut-être à Bâle. On ne saurait toutefois l'identifier avec Conrad Witz, quoique son art ait certains rapports avec la manière du célèbre peintre bâlois. Mais ce dernier cherche à rendre le relief des choses, tandis que le Maître aux cartes à jouer se confine dans une vision graphique, linéaire. Son art relève de la miniature plutôt que de la sculpture en relief. Il aime la nature, il l'observe, il la rend admirablement. En lui, l'idéalisme et le sentiment de la nature se combinent sans se heurter. Ses personnages ont des corps ramassés, des visages larges, des physionomies parfois souriantes, toujours expressives. Il excelle dans le rendu des animaux, surtout lorsqu'il évoque des daims ou des ours. De même, la flore revêt sous son burin une grâce particulière. Sa technique est fine; quoique n'ignorant pas l'emploi des traits entre-croisés, surtout vers la fin de sa carrière, il indique le plus souvent les ombres au moyen de longues tailles parallèles. Outre son jeu de cartes, nous connaissons de lui plusieurs estampes remarquables, dont quelques-unes trahissent l'influence du Maître E. S. Sa *Vierge* de Padoue (L. 29), d'un style avancé, est une merveille de fraîcheur et de souplesse.



Fig. 255.
Le Maître aux cartes à jouer : Premier valet.

Le Maître aux cartes à jouer a fait école. L'un de ses disciples, qu'on appelle le « Maître de 1462 » (date inscrite sur une de ses estampes), manque d'originalité dans l'agencement de ses compositions.



Fig. 256. — Le Maître aux cartes à jouer : Daims ou cerfs.

C'est également une date, une date gravée, qui a permis de désigner sous le nom de « Maître

de 1446 », l'auteur d'une série d'estampes ayant passé de la collection Renouvier au Musée de Berlin. Un autre graveur, nommé le « Maître de la Passion de Nuremberg », esclave de la routine, nous a laissé les plus anciens modèles d'ornementation gravée dont nous ayons connaissance.

Un réaliste nous apparaît dans l'œuvre du « Maître du Saint Jean-Baptiste », manière apparentée à celle de Conrad Witz. Son *Saint Christophe* (L. 10) surgit au milieu d'un paysage très vivant, inondé de lumière.

Quant au « Maître aux banderoles », il se borne à reproduire des sujets puisés dans le répertoire courant. Le « Maître de Saint-Wolfgang » est un praticien secondaire, qui a travaillé dans la province de Salzbourg.

Le « Maître E. S. », qu'un archiviste a tenté récemment d'identifier avec un orfèvre André (« Endres ») Silbernagel de Fribourg-en-Brisgau, semble être originaire des environs du Haut-Rhin, peut-être de la Suisse. On connaît de lui 314 gravures dont dix-huit portent son monogramme; parmi celles-ci deux sont marquées de 1461, quatre de 1466 et dix de 1467. Cette dernière date indiquerait la période finale de sa carrière. Il serait né vers 1435. Le Maître E. S. a été un des graveurs les plus productifs du XV[e] siècle. Ses œuvres, prises pour modèles par les représentants des spécialités d'art les plus diverses, n'ont pas tardé à se répandre dans l'Europe entière. Il emprunte ses sujets à l'Ancien et au Nouveau Testament, aux vies de la Vierge et des Apôtres, aux légendes de Saints et de Saintes, ainsi qu'à d'autres sources religieuses. Nous connaissons de lui six *Annonciations*, quatre *Visitations*, six *Nativités*, deux *Baptêmes du Christ*, une vingtaine de *Madones*. Les données profanes se comptent en moins grand nombre dans son œuvre. Nous y rencontrons cependant des *Jardins d'amour*, des *Couples amoureux*, des compositions héraldiques, des alphabets à figures et deux jeux de cartes.

Le Maître E. S. est plus technicien qu'artiste. Moins observateur de la nature que le Maître aux cartes à jouer, il évoque des personnages d'une maigreur exagérée, aux physionomies peu intelligentes, aux mouvements dépourvus de grâce. L'inclinaison stéréotypée des têtes, la difformité des mains dont les doigts s'allongent démesurément, se remarquent dans presque toutes ses œuvres. En revanche, il s'évertue à perfectionner ses procédés. Après avoir commencé par répartir d'une façon assez uniforme ses tailles fines et allongées (*Nativité*, L. 22), il appuie sur les ombres pour faire mieux ressortir les parties claires; du même coup, il raccourcit ses traits et les entre-croise plus fréquemment (*Auguste et la Sibylle*, L. 192).

Le Maître E. S. revient ensuite à sa première manière. Ses tailles d'ombres très fines produisent l'effet de lavis, tandis que les contours fermes accentuent la netteté des silhouettes. De plus en plus il cherche à donner aux surfaces leurs aspects caractéristiques. Cette manière

s'affirme tout particulièrement dans la jolie gravure figurant, au milieu d'un jardin fleuri, la Vierge assise feuilletant un volume, tandis qu'à ses pieds l'Enfant Jésus, entouré de deux saintes, joue avec un agneau (L. 83). Le torticolis que l'artiste aime à infliger à ses personnages se manifeste ici d'une façon très particulière dans la tête de la Vierge. Cet exemple a été d'ailleurs contagieux. Lors de l'Exposition des Primitifs français en 1904, Bouchot observait cette particularité dans plusieurs tableaux de l'École provençale. Le Maître E. S. a-t-il été pour quelque chose dans cette habitude? Ce ne serait pas impossible, étant donnée la diffusion dont bénéficiaient ses gravures en France, notamment dans la région du Rhône.



Fig. 237. — Le Maître E. S. : La Sainte Vierge.

Dans ses œuvres d'un style plus avancé, le Maître E. S. accentue le relief en appuyant plus fortement sur le burin (*Martyre de sainte Barbe*, L. 161). Durant la dernière période de son activité, il introduit volontiers des étoffes de brocard dans ses compositions; il préfère aux tailles entre-croisées des lignes parallèles extrêmement fines, gravées à la pointe sèche, et recourt parfois au pointillé.

A travers toutes ses modifications, l'artiste observe deux principes immuables. Toujours il met l'accent sur la silhouette, quelle que soit la puissance du modelé; toujours il ménage le passage des ombres à la lumière par des séries de tailles très minces et parallèles. En résumé, le Maître E. S. a ouvert une nouvelle voie au développement technique de la gravure au burin, et c'est là son principal mérite. Son œuvre capitale est la grande *Madone d'Einsiedeln* datée de 1466.

Le « Maître de la Passion de Berlin », qui semble avoir résidé longtemps à Bocholt et qu'on a cherché à identifier avec le père d'Israël de Meckenem, nous a laissé des œuvres d'une conception médiocre, mais d'un beau travail d'exécution. Très remarquables par leur relief métallique, ses gravures ont contribué à inspirer Schongauer.

Israël de Meckenem, né vers 1440, mena tout d'abord une existence vagabonde et séjourna dans le Sud de l'Allemagne. Il semble avoir été en

rapport avec le Maître E. S., dont il ne retoucha pas moins de quarante planches. La seconde partie de sa carrière s'écoula à Bocholt, où il mourut en 1503. Assez routinier, il copia sans cesse des modèles de ses confrères ou de ses devanciers. Son œuvre, comptant actuellement 575 numéros, n'offre que 96 estampes dont l'invention ne puisse lui être contestée. En dehors de la gravure, il a pratiqué l'orfèvrerie, ainsi qu'en témoigne une élégante plaquette aux emblèmes d'une société d'archers, que possède le Musée de Cluny.

Mais qu'est-ce que Meckenem à côté de Martin Schongauer et du « Maître du Cabinet d'Amsterdam », qui tiennent une place si importante dans l'histoire de la gravure du xve siècle! Nous ne reviendrons pas sur leurs œuvres, puisqu'il en a été question dans le chapitre consacré à la peinture allemande.

L'ITALIE

La gravure sur bois. — Les gravures sur bois circulaient dans le commerce italien avant d'être admises dans l'industrie du livre et avaient pour but de répandre, comme dans les pays du Nord, des images de saints, des cartes à jouer, des motifs de décoration, des calendriers et d'autres sujets relevant de l'imagerie populaire. Tout d'abord les graveurs indigènes eurent à soutenir une âpre lutte contre les importations allemandes; ils réussirent cependant à créer des écoles autochtones dont les diverses ramifications peuvent être ramenées aux deux centres d'art les plus importants de l'époque, à Venise et à Florence.

Venise. — Une des œuvres les plus anciennes que nous connaissions est une suite de gravures coloriées à la main de teintes légères, représentant des scènes de la *Passion* et accompagnées d'un texte xylographié. Ce recueil, que possède le cabinet des estampes de Berlin, date d'environ 1450 et ouvre la série vénitienne des gravures sur bois. Le dessin en est hardi, vivant et correct. L'auteur plie à ses idées le procédé de la taille, encore peu développé.

Après une série d'essais et de perfectionnements, la gravure et l'imprimerie s'unirent en une étroite collaboration. Les premières belles éditions typographiques avaient été faites par un Français, Nicolas Jenson. Ce fut un Allemand, Ehrhard Radtold, qui le premier admit sous ses presses des bois gravés. Les ouvrages d'Appien et de Pomponius Mela (1478), d'Euclide (1482), publiés par lui, sont décorés d'initiales et de rinceaux admirables, se détachant généralement en blanc sur fond noir et dont les éléments, empruntés le plus souvent à d'anciennes miniatures, se pénètrent — conformément à la tendance de l'art vénitien à la fin du xve siècle — d'élé-

ments orientaux. Dans ces premières publications, les sujets à vignettes manquent. Bientôt cependant, les imprimeurs les introduisent dans le texte et nous pouvons suivre dès lors pas à pas le développement de la gravure vénitienne.

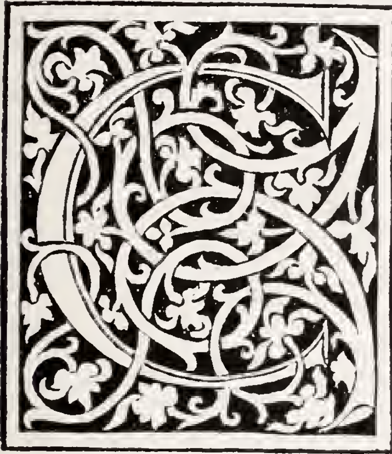


Fig. 258.—Initiale d'Appianus Alexandrinus. *Liber Romanorum Mithridaticus.* (Venise, 1477.)

Plusieurs de ces vignettes, et des meilleures, sont marquées de lettres alphabétiques sous lesquelles on a cherché à reconnaître des artistes célèbres. Ainsi le « b » qui apparaît dans certains ouvrages a été mis en corrélation avec les Bellini ou avec Jacopo de' Barbari. Mais ce sont là de simples marques de praticiens.

Pendant la dernière décade du xve siècle, la gravure sur bois atteint à Venise son apogée. Une des œuvres qui se classe à la fois parmi les plus remarquables et les plus anciennes de cette ère de prospérité est la *Bible*, traduite en italien par Malermi, imprimée en 1490 chez Lucantonio Giunta et ornée de plus de trois cent cinquante vignettes. Dans certaines de ces gravures, l'artiste s'est inspiré de planches de la *Bible* de Cologne, tout en les adaptant à une vision personnelle, plus riche et plus vivante.

De nombreuses publications, entre autres des éditions du *Dante*, de *Pétrarque*, de *Tite Live*, se groupent par le style de leurs vignettes autour de cette série, sans atteindre toutefois le charme prime-sautier qui caractérise les gravures de la *Bible* de 1490.

Le classicisme pénètre entièrement les illustrations d'un ouvrage qui passe à juste titre pour un des chefs-d'œuvre de l'imprimerie, l'*Hypnerotomachia Polifili* (le *Songe de Polyphile*) de Francesco Colonna, imprimé en 1499 par Alde Manuce. Le sujet, une fiction poétique, sert de trame à l'exposé de théories à travers lesquelles perce constamment la passion des monuments antiques. Assurément, cet ouvrage mérite sa réputation par l'habileté du procédé, par la finesse des effets de lumière et par



Fig. 259. — Bible Malermi (Venise, Giunta, 1490).

l'harmonie qui règne entre le texte et les images. Comparé toutefois à la Bible Malermi, il offre moins de naturel. La routine, se substituant chez l'artiste à la faculté d'invention, paralyse souvent la pensée et dénature parfois le détail des formes.

Grâce à l'avance acquise, Venise resta durant le xvie siècle le centre le plus important d'où sortirent les livres liturgiques, et ne fut définitivement évincée que par les Plantin d'Anvers.

Parmi les graveurs ayant travaillé à Venise au commencement du xvie siècle, nous en connaissons deux par leur nom, Zoan Andrea Vavassore et Jacopo de' Barbari qui est, selon toute vraisemblance, l'auteur d'une vue cavalière de la ville, éditée en 1500. Par ses dimensions (il mesure 1 m. 50 sur 2 mètres) et par l'exactitude du rendu, ce plan dépasse ce qui avait été produit jusqu'alors en ce genre et marque un pas décisif dans l'histoire des vues topographiques.



Fig. 240. — Le Songe de Polyphile (Venise. Alde, 1499).

En matière de gravure sur bois, Venise domine, nous l'avons dit, toute l'Italie du Nord. Ferrare, Pavie, Milan, Bologne ajoutent peu, malgré les beaux ouvrages édités dans ces villes, aux conquêtes de la gravure vénitienne. Aussi une revue sommaire comme la nôtre ne peut-elle s'arrêter à ces centres secondaires. A Milan, le principal imprimeur de la fin du xve siècle était un Français, Guillaume de Signerre, de Rouen. Il édita, en 1498, le *Specchio di anima*, dont le texte disparaît sous le nombre des planches (44 pages, 78 gravures). Associé à l'un de ses frères, il transporta ses presses, en 1498, à Saluces, où le marquis de ce nom s'efforçait de créer un centre intellectuel. Il imprima, en 1507, l'*Opus regale* de Vivaldus et lui donna pour en-tête un portrait en profil du marquis Louis II, dont les traits bien accusés se détachent en blanc sur fond noir.

L'école de Bologne se réclame d'un excellent graveur, le maître anonyme qui signe des initiales « J. B. » suivies d'un oiseau. Cet artiste met à profit les leçons de Francia et de Dürer.

FLORENCE. — A Florence, la gravure sur bois bénéficia largement de l'intense activité qui plaçait alors cette ville à la tête des foyers d'art. Du premier coup, les graveurs toscans comprirent le caractère de sobriété que devait garder un procédé ayant le trait pour tout moyen

d'expression. En 1490, au moment où nous voyons apparaître, à Florence, les premiers ouvrages décorés de gravures sur bois, la technique est développée à tel point qu'il nous faut admettre, pour expliquer ce degré de perfection, une période d'initiation dont les témoignages ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Les vignettes florentines diffèrent des autres par leur facture autant que par leur conception artistique. Alors que les graveurs vénitiens traitent leurs compositions en simples esquisses, les Florentins complètent l'indication du sujet en lui donnant un fond, des coulisses et un encadrement de figures. De minces bordures, que l'on trouve rarement dans les gravures vénitiennes, donnent à ces compositions florentines le cachet de petits tableaux.

Le groupe le plus ancien, formé de gravures ayant paru dans les années 1490 à 1492, se distingue par les traits épais du dessin et l'allure botticellesque des figures peu nombreuses, pleines de mouvement. Le graveur, négligeant les tailles d'ombre, insiste sur les contours. Dans cette catégorie peuvent être rangées les planches qui ornent les *Laude* de Jacopone de Todi (1490), les *Fior di Virtù*, plusieurs *Rappresentazioni sacre* fournissant les livrets des Mystères, ainsi que des ouvrages d'un caractère profane, tels les *Laude devote di diversi autori*. Un second groupement peut être rattaché tantôt à Ghirlandajo et tantôt à Filippino Lippi. Il est caractérisé par un faire plus large et par des traits plus minces. Un des imprimeurs florentins qui s'est le plus distingué par son goût des belles éditions, Piero Pacini, a mis en œuvre plusieurs volumes dont les gravures rentrent dans cette série, notamment les *Epistole e Evangeli* (1495), le *Ninfale Fiesolano* de Boccace, réimprimé en 1568 à l'aide de bois du xve siècle, ainsi qu'un certain nombre d'écrits de Savonarole. La troisième étape est marquée par un style plus ample et plus souple, par la présence de nombreuses figures et par la finesse extrême du trait. Les gravures de cette série rappellent parfois le style de Botticelli, parfois celui de Piero di Cosimo. Parmi les spécimens caractéristiques de ce groupement, il faut retenir quelques-unes des estampes du *Morgante Maggiore* de Pulci (P. Pacini, 1500).

ROME et *NAPLES*. — Quoique l'imprimerie romaine ait à son actif la plus ancienne édition italienne à figures, elle ne s'est émancipée que tardivement de l'influence étrangère. Les *Méditations* du cardinal Turrecremata, imprimées déjà en 1467 par l'Allemand Ulrich Hahn, contiennent des planches bien dessinées, mais gravées maladroitement. Ce n'est que quatorze ans après que parut à Rome un nouvel ouvrage illustré, les *Opuscules* de Philippe de Barberiis (1481). Là encore l'ascendant germanique se fait sentir.

A Naples, Francesco Tuppo imprima en 1485 une édition des fables

d'Ésope. Les gravures de cet ouvrage sont remarquables par leur netteté et par leur vivacité d'allure.

La gravure en taille-douce. — *FLORENCE.* — Les œuvres des premiers graveurs florentins possèdent un charme qui révèle d'emblée un milieu artistique exceptionnellement doué.

Au point de vue de la technique, ces gravures peuvent être divisées en deux groupes. Dans l'une de ces séries, les tailles courtes, minces, entre-croisées s'empâtent souvent sur des épreuves tirées au moyen de procédés encore rudimentaires. Nous intitulerons les spécimens de cette sorte *les estampes à la manière fine.* L'autre série, qui suit chronologiquement la première, offre des tailles plus allongées, moins denses, parallèles et distribuées avec plus de méthode ; elle relève de *la manière large.*

Les spécimens de la manière fine ont été exécutés par des orfèvres et peuvent être datés approximativement des années 1450 à 1480. La *Grande Passion* (B. XIII, 77, n° 16-25), les *Triomphes* de Pétrarque (B. XIII, 116, n° 12-17) semblent marquer le point initial du mouvement. Bientôt s'affirment des influences de maîtres bien connus. La *Résurrection* du Musée britannique (P. V, 69, n° 66) rappelle tout à la fois les grandioses mises en scène de Masaccio et la ferveur de Fra Angelico. Le *Profil de jeune femme* (à Berlin), aux contours fermes, aux traits fins, aux ornements lourds et soigneusement exécutés, un des exemples les plus remarquables de ce groupe, paraît voisin des profils attribués tour à tour à Piero della Francesca et à Antonio Pollaiuolo.

Les savants qui revendiquent pour Finiguerra une place dans l'histoire lui attribuent plusieurs gravures de la manière fine, notamment les *Planètes* (B. XIII, 190-120. — P. V, 31-35), la *Marche au Calvaire* et la *Crucifixion* (à Londres) et le *Temple de Pilate* (P. V, 41, n° 98). L'atelier de Finiguerra continua à prospérer après la mort de l'artiste survenue en 1464. C'est lui, selon toute vraisemblance, qui a donné le jour à la série, si curieuse par son iconographie, des *Prophètes* et des *Sibylles*, attribuée autrefois à Baccio Baldini. Il existe de cette suite deux éditions. L'une (B. XIII, 165-168 ; 172-175), antérieure et gravée dans la manière fine, peut être attribuée à l'atelier de Finiguerra.

Les graveurs allemands commencent à faire sentir leur ascendant en Italie. Plusieurs de ces planches doivent des emprunts au Maître E. S. Le *Saint Sébastien* de Schongauer (B. 59) a inspiré le *Châtiment de Cupidon* (Vienne) qui fait partie d'une série dite de la collection Otto.

L'influence de Botticelli se révèle dans certaines gravures de cette collection Otto, comme d'ailleurs dans le *Monte Santo di Dio* de Bettini (1477), le plus ancien ouvrage d'imprimerie illustré de planches en taille douce, et dans le *Dante* de Landino (1481).

Si nous passons maintenant aux gravures traitées dans la manière large, nous rencontrons tout d'abord la *Vie de la Vierge et du Christ* (B. XIII, 257-67) et les *Triomphes* de Pétrarque (P. V, 71-72). Une fois de plus se manifeste l'influence de Botticelli, tout particulièrement dans la grande *Assomption* (B. XIII, 86, 4) et dans la *Vierge entre saint Michel et sainte Hélène* (P. V, 108, 33). Ce groupe relève de la peinture plutôt que de l'orfèvrerie. Des critiques autorisés le considèrent comme ayant été exécuté dans les années 1475 à 1490, sous les auspices du graveur Francesco Rosselli, frère du peintre Cosimo Rosselli.

Antonio Pollaiuolo a gravé dans cette nouvelle manière ses célèbres *Gladiateurs* (B. 2). Il a également produit plusieurs nielles dont le style offre une parenté étroite avec celui de Maso Finiguerra. Les ouvrages de ces deux nielleurs se ressemblent à tel point que nous arrivons difficilement à déterminer la part de chacun d'eux. Néanmoins l'*Hercule tuant l'Hydre* (Duluit 338) et la *Force* (D. 425) remontent certainement à des dessins de Pollaiuolo.

Parmi les Florentins de ce temps nous connaissons par leurs noms deux graveurs : Lucantonio de' Uberti et Cristoforo Robetta (1462-1522).



Fig. 241. — Gravure vénitienne ou ferraraise. Figure allégorique.

VENISE et L'ITALIE DU NORD. — Les graveurs de Venise aiment les traits nets, les hachures soigneusement taillées et régulières. Ils recherchent de fines nuances dans la dégradation des ombres, de manière à produire des effets de coloris, conformément au génie de leur race.

Un groupe important embrasse deux séries d'estampes connues sous le nom de *cartes de tarots*. Contrairement à l'opinion reçue, ces suites n'étaient nullement destinées à servir de jeux de cartes. Elles constituaient une espèce d'encyclopédie où défilaient les métiers, les arts, les sciences, les vertus et les sphères célestes servant à illustrer, d'après la doctrine du Moyen Age, les classifications de l'univers. L'une de ces séries (B. XIII, 131), d'un style très soigné, a été probablement dessinée à Ferrare et gravée à Venise peu avant 1467; l'autre (B. XIII, 120), inférieure à la pre-

mière, provient, selon toute vraisemblance, de l'Italie centrale. Contrairement à l'opinion de Bartsch, la série vénitienne nous paraît antérieure à l'autre.

Autour de ces deux ensembles se rangent la *Mort d'Orphée* (P. V, 47, n° 120), une *Fontaine d'amour* (P. V, 189, 100) et d'autres pièces intéressantes.

La gravure italienne évoluait ainsi à petits pas comme en marge de la peinture, lorsque intervint une puissante personnalité qui, d'un élan, la plaça en plein cœur de la production artistique. Andrea Mantegna (1431-1506) a exercé sur les burinistes une influence qui laisse loin derrière elle l'action de Pollaiuolo et de Botticelli. Le mérite principal du maître a été de faire revivre dans le cadre restreint d'une vignette, l'impression de grandeur que dégage le style monumental et les suggestions d'une pensée toujours frémissante de vie et d'émotion.

Mantegna n'a commencé à graver que tard, après avoir inutilement cherché à faire traduire ses pensées par des tiers incapables de s'élever à son niveau. Sur les vingt-cinq estampes qui lui furent primitivement attribuées, sept ou huit seulement sont de lui. Une des premières œuvres qu'il exécuta de sa main semble avoir été *la Vierge et l'Enfant* (B. 8), simple étude à laquelle les nimbes ont été ajoutés après coup. Si, dans cette estampe, le burin ne traduit pas toujours adroitement la pensée, il n'en est plus de même dans les quatre grandes compositions mythologiques (B. 17 à 20). *Le Christ entre saint André et saint Longin* (B. 6) est admirable. Mais c'est dans une de ses dernières productions, dans la grande *Mise au tombeau* (B. 3), que le génie du maître brille de tout son éclat. L'artiste est parvenu, au moyen de simples traits, à faire vibrer les surfaces comme s'il avait disposé d'une gamme de couleurs.

Un génie de si haut vol devait attirer à lui de nombreux disciples. La plupart d'entre eux furent cependant bien loin de l'atteindre. Zoan Andrea de Mantoue, qu'il ne faut pas confondre avec son plus jeune homonyme Zoan Andrea Vavassore, et Giovanni Antonio da Brescia retombent dans la routine. Un autre praticien, Nicoletto Rosex de Modène, se distingue par l'habileté de son dessin plus que par ses inventions originales. Quant à Benedetto Montagna de Vicence (né vers 1470, mort après 1555), il représente le trait d'union entre Mantegna et l'école vénitienne. Tous ces graveurs puisent largement dans l'œuvre de Dürer.

Bientôt l'action de Giorgione, dont le souffle romantique pénètre la peinture vénitienne d'un idéal nouveau, se fait sentir dans le domaine de la gravure. Giulio Campagnola (né à Padoue en 1482) est un des interprètes les plus charmants de cette nouvelle tendance. Ses paysages pleins de rêve et, d'une manière générale, son penchant au lyrisme révèlent une parenté d'esprit entre lui et le peintre de Castelfranco. Au système de



FIG. 242. — MANTEGNA : LA MISE AU TOMBEAU.

hachures employé par ses prédécesseurs, il ajoute le pointillé, procédé nouveau en Italie, qui apparaît également dans l'œuvre de Benedetto Montagna, mais dont il sait le premier tirer un parti heureux en le destinant à renforcer les ombres et à ménager la finesse des transitions.

Jacopo de' Barbari nous intéresse par l'influence que ses connaissances théoriques ont exercée sur Dürer plus que par ses travaux, de qualité assez secondaire. Élevé à Venise, il perfectionna son éducation artistique en mettant à profit les œuvres de maîtres allemands et flamands. Par ses relations avec le grand peintre de Nuremberg et, plus tard, par ses séjours



Fig. 243. — Giulio Campagnola : Jésus et la Samaritaine.

en Allemagne et dans les Pays-Bas, il s'est trouvé être un des principaux agents qui ont familiarisé les pays du Nord avec l'art vénitien.

Nous pouvons passer rapidement sur les ateliers de Milan. Bramante et Léonard de Vinci se sont bornés à inspirer les gravures dont l'exécution leur a été par erreur attribuée.

Bologne a joué un rôle plus important. Elle disputait à Florence le premier rang dans l'orfèvrerie et abrita l'atelier de Francesco Francia. Nous ne connaissons de ce maître aucune gravure en taille-douce. En revanche, plusieurs nielles exécutés par lui justifient la réputation qu'il avait d'accumuler, sur ces petites surfaces d'argent, de nombreuses figures gravées avec un soin extrême. A son école se forma le maître qui signe des lettres « J. B. » suivies d'un oiseau et dont les œuvres témoignent d'un talent supérieur, ainsi que nous avons pu déjà nous en convaincre en traitant de la gravure sur bois.

LA FRANCE

Il est nécessaire, avant d'aborder le sujet de ce chapitre, d'exposer brièvement l'état actuel de la question.

Les pays allemands étaient généralement considérés comme ayant été le berceau de la gravure, lorsque Henri Bouchot revendiqua comme françaises un grand nombre de pièces primitives. Sa thèse, soutenue avec chaleur, trouva auprès de la plupart de ses confrères un accueil réservé. Et cependant, si l'on peut reprocher au connaisseur éminent qu'était Bouchot certaines exagérations, certains partis pris explicables par son patriotisme et par sa nature impulsive, nous devons constater que par intuition il avait pressenti, en partie du moins, la vérité.

Comment se pourrait-il faire que ce pays de France — si riche de traditions artistiques, si actif dans le domaine de l'esprit, où par surcroît le livre enluminé tenait une place plus importante que partout ailleurs, — fût resté étranger à la diffusion d'un procédé qui prenait alors une importance capitale dans le cadre des arts industriels? Des essais d'imprimerie n'ont-ils pas été faits à Avignon en 1444? Ne connaissons-nous pas de nombreux maîtres cartiers établis à Lyon dès cette époque?

Si, d'autre part, nous considérons le caractère international de l'activité artistique au xve siècle, nous ne pouvons admettre que la France se soit tenue à l'écart d'une production dont les plus anciennes manifestations offrent des analogies de style avec plusieurs manuscrits enluminés par ses artistes.

Sans accepter toutes les attributions de Bouchot, nous croyons donc pouvoir reconnaître à la France, dans le mouvement initial de la gravure, une part dont il est difficile de déterminer exactement le caractère, mais qui n'en paraît pas moins importante. N'oublions pas toutefois que des provinces actuellement françaises subissaient alors l'influence des peuples avoisinants. Ainsi la Franche-Comté et la Lorraine produisaient des ouvrages dont le style était forcément apparenté à celui des œuvres qui prenaient naissance en Alsace, en Suisse et en Souabe; la Bourgogne était soudée aux Flandres; la région du Rhône coudoyait l'Italie....

La gravure sur bois. — Outre les *Apocalypses xylographiques* et la suite des *Neuf Preux* (Bouchot 184), qui lui appartiennent incontestablement, la France peut élever des prétentions sur l'origine de plusieurs estampes primitives que la plupart des savants classent encore parmi les écoles flamandes et allemandes, et que Bouchot a revendiquées. Le *Jardin*

des Oliviers (Bouchot 9) — bornons-nous à citer ce seul exemple — offre tant d'analogies avec le style et l'esprit de certaines peintures françaises qu'il est difficile d'y voir un produit étranger.

Ce n'est toutefois qu'à partir de l'époque où les imprimeurs établissent leurs presses en France que la gravure y prend son essor et revêt du même coup un caractère bien tranché. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue les échanges fréquents de bois qui avaient lieu entre imprimeurs de différentes nationalités.



Fig. 244. — Incunable français : Le Jardin des Oliviers.

Deux centres d'imprimerie méritent seuls de retenir notre attention dans le cadre d'une revue sommaire : Paris et Lyon.

A Paris, les graveurs se rattachent aux traditions d'enluminure et se distinguent surtout par la finesse du décor et par la netteté de leur dessin. Dans les initiales et dans les encadrements, ils entremêlent volontiers des rinceaux, des plantes et des fleurs reproduites souvent au naturel, des monstres à têtes humaines et des profils grotesques. Dans les scènes figurées, illustrant les plus anciens volumes, le graveur se borne à indiquer les contours principaux, laissant au peintre le soin de rendre le modelé par la couleur. Mais à mesure que l'industrie du livre se développe, les teintes pâlissent, puis disparaissent.

Le premier incunable parisien qui soit orné de gravures sur bois est un *Missel*, imprimé chez Jean Dupré, le 22 septembre 1481. La *Crucifixion* et *Dieu le Père dans sa gloire*, insérés au milieu du volume, sont d'un dessin sobre, expressif; on y admire particulièrement la Vierge au pied de la Croix. Parmi les nombreux ouvrages illustrés que nous devons aux presses de Jean Dupré, les *Cas des nobles hommes et des nobles femmes* de Boccace (1485) se distinguent par certaines gravures très fines, pleines de vie et de mouvement.

La *Mer des histoires*, que Pierre le Rouge publia en 1488 (1489 selon le nouveau style), est remarquable par ses initiales et par ses bordures. Quant aux compositions, dont quelques-unes ont trait à l'his-

toire du roi Clovis, elles sont un peu touffues, mais d'un dessin très enlevé.

Les éditeurs les plus célèbres de l'époque, Antoine Vérard et Simon Vostre, n'imprimaient vraisemblablement pas eux-mêmes et se chargeaient uniquement de la mise au point artistique des volumes qu'ils faisaient paraître sous leur nom. Ils ont particulièrement favorisé l'essor des *Livres d'Heures*, si remarquables par leurs illustrations très fines, obtenues souvent à l'aide de planches de métal gravées en relief et d'initiales imprimées en couleur. Les *Heures* sorties des presses de Philippe Pigouchet et éditées par Simon Vostre à partir de 1496 peuvent être classées parmi les plus remarquables. Dans ces ouvrages, les décorations marginales ajoutent à l'ancien répertoire des fragments de danses macabres, se détachant en clair sur le vibrant pointillé d'un fond sombre. D'une manière générale, la valeur de ces éditions réside surtout dans les détails décoratifs et dans l'harmonie parfaite établie entre les ornements et la typographie. Les sujets de composition en pleine page sont souvent empruntés à des artistes célèbres, tels Schongauer et plus tard Albert Dürer.



Fig. 245. — La Crucifixion. Missel de Paris (1481).

Les *Danses macabres*, dont Guy Marchand fournit la première édition en 1485, frappent par leur esprit satirique et inaugurent une série dont Holbein devait trouver la formule définitive. La verve que les graveurs français mettaient à traiter ce thème apparaît surtout dans l'illustration finale des *Loups ravissants* de Robert Gobins (Simon Vostre). Certaines de ces estampes figurant le squelette de la Mort s'emparant d'êtres humains attachés à la vie par mille liens invisibles sont



Fig. 246. — La Mort frappant un chevalier. Tiré des *Loups ravissants* de Robert Gobins. (Paris, Simon Vostre.)

traitées avec une liberté d'allures, une franchise de trait d'un accent tout moderne.

Lyon, grand marché fréquenté par les commerçants de toutes les nations, devient également, à la fin du xv[e] siècle, un centre d'imprimerie important. La plupart des typographes qui s'y fixent sont d'origine étrangère; on trouve parmi eux de nombreux Allemands. Ces immigrés restent souvent en relations avec leur pays d'origine. Non seulement ils travaillent parfois pour des éditeurs étrangers, mais ils emploient çà et là, dans l'illustration de leurs volumes, des bois provenant de pays voisins. Ainsi l'éditeur qui imprima à Lyon, en 1478, le *Miroir de la Rédemption humaine* et qu'on suppose être Martin Husz, utilisa des planches dont Bernard Richel de Bâle s'était servi deux ans auparavant.

Un graveur lyonnais, qui a signé plusieurs de ses œuvres du monogramme J. D., a été identifié par Rondot avec le maître cartier Jean de Dalle, originaire de la Bresse. Il est l'auteur d'un jeu de cartes conservé à la Bibliothèque Nationale, d'une délicate gravure ornant le *Quadragesimale de Peccatis* (Trechsel, 1488), d'une *Annonciation* d'après Schongauer insérée dans les *Mystères de la Sainte Marie* (Guillaume Le Roy, 1490), d'une *Ars moriendi* (à la Bibliothèque Nationale) et d'une gravure ornant un missel de la Bibliothèque de Toulouse. Plusieurs de ces estampes ont une réelle valeur artistique.

Un des ouvrages les plus curieux qui aient vu le jour à Lyon à ce moment-là, est l'édition française des *Sainctes Pérégrinations de Jérusalem* de Breydenbach, que Michel Topié et Jacques Herenberch imprimèrent en 1488. L'illustration de cet ouvrage s'inspire de l'édition parue à Mayence en 1486. Toutefois les grandes vues ont été gravées au burin par une main experte. Nous sommes ici en présence du seul volume français du xv[e] siècle qui contienne des gravures en taille-douce.

L'édition du *Térence*, parue chez Trechsel en 1493, est la plus artistique parmi les impressions lyonnaises de cette époque. Cent soixante gravures dessinées avec goût font défiler devant nos yeux des scènes de théâtre, telles qu'il s'en organisait à Lyon à l'occasion des joyeuses entrées de souverains et de princes illustres et dont les arrangements étaient le plus souvent confiés à Jean Perréal.

Cinq éditions du *Térence* ont vu le jour à ce moment-là. Celle de Lyon est la plus ancienne et la plus remarquable.

La gravure en taille-douce. — Deux maîtres qui paraissent avoir travaillé au service de princes français, peut-être à la cour de Bourgogne, nous semblent pouvoir être revendiqués par la France.

Il s'agit tout d'abord de cet artiste que M. Lehrs a nommé le « Maître de la Mort de la Vierge », par allusion à une de ses estampes. Ne le con-

fondons pas avec le peintre allemand de même surnom. C'est un dessinateur fougueux, manquant parfois de correction, mais ayant beaucoup à exprimer et sachant le dire en un langage expressif. L'une de ses estampes est marquée d'un filigrane français, d'un soleil à sept rayons. Plusieurs analogies de détail entre ses œuvres et des peintures d'origine française, notamment des miniatures, tableaux, vitraux du Centre et de la Provence, s'ajoutent à l'argument du filigrane pour étayer notre opinion sur la provenance de cet artiste.

Il en est de même pour celui que M. Lehrs a appelé le « Maître de Balaam ». M. Lehrs a indiqué lui-même plusieurs traits qui rapprochent ce maître charmant de l'École française. Le type de son *Saint Jean-Baptiste*, aux cheveux bouclés, comme ceux de *Saint Pierre* dans le monument du cardinal de Lagrange à Avignon, est un indice précieux. Quant au petit ange qui s'agenouille auprès du groupe divin de *la Vierge et l'Enfant* (L. 5), sa grâce naïve, le naturel de sa pose le rapprochent de certains ouvrages français, tel le chérubin qui tient l'écusson des Bourbon dans l'*Apparition de la Vierge à Jeanne de Bourbon* du Musée Condé (voir t. IV, 2e partie, p. 733). Ce tableau, attribué par erreur à Memling, est d'un peintre français du Centre. L'angelot de notre gravure présente aussi, nous semble-t-il, quelque analogie avec une des figures de la voûte de la chapelle Jacques-Cœur, à Bourges (*ibid.*, p. 704).



Fig. 247. — Le Maître de Balaam : La Vierge et l'Enfant.

Si peu fixés que nous soyons encore sur la patrie des *Criblés*, il est certain que ces gravures, où le dessin ressort en clair sur une ambiance sombre, ont surtout influencé les livres d'illustration français. La plupart des Criblés datent de la fin du XVe siècle et représentent des sujets d'édification.

L'ANGLETERRE ET L'ESPAGNE

L'Angleterre ne reste pas indifférente à l'industrie du livre. Mais elle est dépendante des Flandres tout d'abord, de la France ensuite, jusqu'au moment où quelques-uns de ses éditeurs les plus marquants introduisent dans l'illustration des modèles dessinés par Holbein.

En Espagne, la gravure tient à la fois à l'Italie et à la France, sans rester étrangère aux influences allemandes. Dans les décors de certains ouvrages issus des presses espagnoles, nous remarquons des rinceaux d'une grande finesse traités dans le style mauresque se détachant en blanc sur un champ sombre. La rareté des gravures en taille-douce, dont la provenance espagnole soit certifiée, ne permet d'affirmer l'existence d'aucune école locale. Ces estampes se ressentent en tout cas de l'ascendant que les ateliers flamands, notamment ceux des Van Eyck, exerçaient sur les centres de civilisation ibérique.

LE XVIe SIÈCLE

L'ALLEMAGNE

Nous ne reviendrons pas sur la gravure allemande du XVIe siècle, qui a été traitée dans le chapitre relatif à la peinture, si ce n'est pour insister sur l'influence considérable qu'a exercée cette école. Albert Dürer, reprenant à son compte les progrès réalisés par le Maître E. S. et par Martin Schongauer, a été le grand initiateur de la gravure moderne. Il a créé une technique qui s'est imposée depuis lors à toutes les nations. La gravure sur bois a bénéficié de l'éducation du maître. Étant resté dès sa jeunesse en contact étroit avec les ateliers de graveurs, Dürer fut à même de diriger plus tard le travail des praticiens engagés à son service; aussi les estampes éditées par lui sont-elles bien supérieures à celles dont il se borna à fournir les dessins. Dans la gravure au burin, il perfectionna le système des tailles et parvint à donner au modelé un ton argentin, un relief à la fois ferme, lumineux et souple. Il obtint ainsi des résultats qui s'affirmèrent surtout dans trois chefs-d'œuvre incomparables : *Le Chevalier, la Mort et le diable* (B. 98), la *Mélancolie* (B. 74) et le *Saint Jérôme dans sa cellule* (B. 60). Dürer a également pratiqué l'eau-forte. Mais ce procédé, qui laisse un certain jeu au hasard des morsures et se prête surtout à des effets pittoresques, convenait moins à sa pensée réfléchie et à son besoin de conserver jusqu'au bout une souveraineté absolue sur l'exécution de son œuvre.

L'élan imprimé à l'art allemand par un tel génie contribua à maintenir les disciples et les successeurs de Dürer au premier rang des maîtres graveurs. Aucun d'eux n'égala toutefois la pensée profonde et créatrice du grand peintre de Nuremberg.

La gravure en couleur, pratiquée par Lucas Cranach dès 1506 et

perfectionnée ensuite par Burgkmair, l'eau-forte adoptée surtout à partir de la seconde moitié du siècle et introduite peu à peu dans les ouvrages illustrés en lieu et place des gravures sur bois, ne tardèrent pas à enrichir de leurs apports les ressources déjà si étendues de l'École allemande. Ce fut de ce côté que se tournèrent pendant un certain temps non seulement les graveurs, mais aussi les peintres verriers des pays limitrophes. A lui seul, l'exemple de Brou, où nous apercevons des planches de Dürer transposées en une gamme éclatante de colorations, nous en fournirait une preuve suffisamment éloquente.

Cependant, de même qu'à Brou Titien, par son *Triomphe de la Foi*, paraît prendre une revanche sur son confrère allemand, de même l'art italien combat l'influence germanique et finit par s'imposer en Allemagne même. A partir du milieu du XVI[e] siècle, les différences locales jusqu'alors si marquées dans les régions d'Outre-Rhin se fondent dans l'atmosphère des deux principaux centres de librairie, Nuremberg et Francfort. Désormais, les graveurs allemands empruntent de nombreux éléments à l'Italie surtout, puis aussi à la France et aux Pays-Bas.

L'ITALIE

La gravure en taille-douce. — Les idées qui régnaient dans les milieux d'art au XV[e] siècle se modifient considérablement. Une vision synthétique, rassemblant les éléments de la composition en un tout homogène, se substitue à l'analyse linéaire. Ce changement n'a toutefois point l'allure brusque que lui prête souvent l'opinion courante; il s'opère lentement, par une longue élaboration. Certains primitifs avaient déjà une tendance à faire ressortir le côté plastique de leurs modèles, mais leur effort était mal secondé par des moyens techniques encore insuffisants. Pour réaliser cet idéal, il fallut créer un nouveau système de tailles, qui fut élaboré d'après des modèles allemands. Martin Schongauer tout d'abord, puis Dürer fournirent les éléments propres à satisfaire les exigences nouvelles.

Marc-Antoine Raimondi a conduit la gravure italienne vers les sommets de son évolution ascendante. Il est né à Bologne vers 1480. Élevé dans l'atelier de Francesco Francia, il respira dès son enfance l'atmosphère d'une des plus illustres universités d'Italie.

Dans ses premières œuvres il s'assimile la technique de Francia et l'esprit de la mythologie antique. Son dessin toutefois est encore peu correct. Citons parmi ses ouvrages de début, *Saint Sébastien* (B. 109), un *Jeune homme blessé au pied* (B. 465), *Orphée et Eurydice* (B. 282). Ces

planches paraissent antérieures à 1505, année où parut sa première gravure datée, *Pyrame et Thisbé* (B. 322).

Dès le début de sa carrière, notre artiste abandonne la technique de Mantegna, qui consiste à indiquer les ombres au moyen de hachures droites et parallèles. Quoique assez raides, ses tailles commencent à s'infléchir et à s'entre-croiser. A mesure qu'il progresse, Marc-Antoine puise de plus en plus dans les œuvres d'Albert Dürer, dont il copie deux séries complètes : la *Vie de la Vierge* et la *Petite Passion*. Dans la première de ces suites, il pousse l'exactitude jusqu'à reproduire le monogramme de son modèle, ce qui lui vaut de la part de Dürer une réclamation portée devant le Sénat vénitien. Le maître allemand obtint gain de cause. Cependant, en ce temps-là, le caractère illicite d'un tel procédé ne ressortait pas avec évidence, et Marc-Antoine était sans doute de bonne foi en voulant conserver à ses copies le signe personnel de leur auteur.

Des voyages à Venise et à Florence lui donnèrent bientôt l'occasion de se familiariser avec Giorgione d'une part, avec Michel-Ange de l'autre, et vers 1509 ou 1510 il se fixa définitivement à Rome. On aurait tort toutefois de s'imaginer qu'il s'attacha dès son arrivée aux pas de Raphaël. Il subit tout d'abord l'influence de deux autres artistes. En premier lieu, il perfectionna son système technique d'après Lucas de Leyde ; il introduisit plus de finesse, plus de clarté, plus d'égalité dans ses tailles ; puis ce fut Peruzzi dont la forte personnalité agit sur lui. Il reproduisit notamment un dessin de ce maître représentant le *Triomphe de Scipion* au Musée du Louvre (B. 215). Lorsqu'il entra en relations avec Raphaël, il était donc bien préparé pour le comprendre. Le fait est qu'il ne tarda pas à devenir son collaborateur assidu et à reproduire un grand nombre de ses ouvrages. A en juger par le rapprochement des estampes d'une part et des peintures de l'autre, le graveur travaillait d'après des esquisses sommaires et non d'après des ouvrages achevés, de telle sorte qu'un champ libre était réservé à son initiative. Il nous a d'ailleurs conservé plusieurs projets de Raphaël qui n'ont jamais été exécutés en fresque.

Les dix premières années du séjour de Marc-Antoine à Rome, c'est-à-dire l'époque de sa collaboration avec Raphaël, marquent la phase la plus brillante de sa carrière. Parmi les ouvrages de cette période, *Didon* (B. 187) se distingue par une grande finesse d'exécution et par un charmant paysage, traité suivant le procédé minutieux de Lucas de Leyde. *Lucrèce se perçant le sein d'une flèche* (B. 192) marque sur la pièce précédente un progrès, grâce à l'admirable équilibre de la composition. Suivant Vasari, ce fut cette page qui fit naître en Raphaël le désir de s'assurer les services de Marc-Antoine. Le célèbre *Massacre des Innocents* (B. 18) combine d'une façon heureuse le naturel des poses et des expressions avec les exigences d'une composition symétrique bien équilibrée. Il en existe

deux rédactions dont l'une, attribuée par erreur à un élève, représente simplement un progrès relativement à l'autre. Le cas est analogue pour les deux *Pietà* (B. 34 et 35), qui réalisent, dans une note de simplicité et de calme, l'idéal des principes raphaélesques.

Parmi les nombreuses estampes créées en collaboration étroite avec Raphaël, le *Martyre de sainte Cécile* (B. 117) et la *Peste*, composée d'après l'Enéide et intitulée *Morbetto* (B. 417), traduisent fort bien le sentiment des valeurs dont étaient doués le maître et le disciple.



Fig. 248. — Marc-Antoine Raimondi : Lucrèce se perçant le sein d'une flèche.

A mesure que les commandes affluent, notre artiste simplifie son procédé, de manière à gagner du temps. Les tailles s'élargissent, s'allongent et deviennent moins expressives, les contrastes entre ombres et lumières s'accusent plus vigoureusement, et l'intervention de ses élèves se fait plus fréquemment sentir. Il ne conserve plus la belle tenue de ses modèles. Ainsi la *Prédication de saint Paul*, si imposante dans la version de Raphaël, prend sous son burin un caractère épisodique. Peut-être cette planche, comme plusieurs autres interprétations du même genre, a-t-elle été exécutée après la mort de Sanzio.

La plus grande estampe du maître représente le *Martyre de saint Laurent*, d'après Baccio Bandinelli (B. 104, 44 × 58 cm). A côté de ces ouvrages considérables, qui pèchent parfois par l'exagération du mouvement, il exécuta, à la fin de sa carrière, à l'exemple des « petits maîtres » allemands, une suite de petites compositions très fines obtenues en partie par l'eau-forte et destinées sans doute à l'illustration d'ouvrages imprimés.

Après le sac de Rome, il revint à Bologne et y mourut peu avant 1534.

Comme penseur et comme artiste, Marc-Antoine est loin d'égaler Albert Dürer. Et cependant, il a eu autant d'imitateurs directs, si ce n'est plus, que le grand Allemand. En lui, le génie latin a fait son œuvre de logique et de clarté. Quelle qu'ait été la valeur de sa pensée, ses gravures ont traduit un idéal plus simple et, par conséquent, plus assimilable que

celui de Dürer. En outre, il a projeté dans le monde comme un reflet de la personnalité rayonnante de Raphaël et s'est trouvé du même coup l'interprète de la Renaissance italienne.

Un atelier aussi productif ne pouvait que former de nombreux élèves. Jacopo Francia, de Bologne (... 1487-1557), se rattache à la première manière du maître, tout en perfectionnant sa technique. Agostino Veneziano (... 1514-1536), après avoir reçu ses premiers encouragements dans les ateliers vénitiens et florentins, trouve auprès de Marc-Antoine l'occasion de se développer plus complètement. Ses œuvres sont de valeur inégale; parmi les meilleures, citons la *Carcasse* (B. 426), figurant un cortège de sorcières. Marco Dente, de Ravenne, mort pendant le sac de Rome, en 1527, a été plutôt praticien qu'inventeur. Un des élèves les plus capables de Raimondi, Giovanni Jacopo Caraglio (1500-1570), a passé la plus grande partie de sa vie à la cour du roi de Pologne. Il a gravé des planches, non seulement d'après Raphaël, mais aussi d'après le Parmesan et le Rosso, dont il a su admirablement traduire l'élégance et la sensibilité.

Dans plusieurs centres d'art italien, la gravure au burin, vouée à un but mercantile, n'était pratiquée que par des artistes médiocres. Au milieu de la foule émergent cependant des hommes de talent, tel Giorgio Ghisi de Mantoue (1520-1582), qui perfectionne le modelé en recourant au pointillé ainsi qu'à l'eau-forte.

L'eau-forte, dont on remarque déjà l'emploi dans l'œuvre de Marc-Antoine, est adoptée, avec une nouvelle entente des ressources qu'offre ce procédé, par Francesco Mazzuola, dit le Parmesan (1504-1540), un des plus brillants disciples du Corrège. En usant de ce système, on obtient la gravure, non pas au moyen de tailles pratiquées au burin, mais par des acides qui entament le cuivre. Le Parmesan a compris le charme de ce procédé, qui se prête tout particulièrement aux fantaisies de l'inspiration. Ses eaux-fortes produisent l'effet de dessins à la plume, enlevés d'une main légère, faisant valoir la souplesse du modelé et le jeu caressant des lumières. C'est de lui que procède l'École de Fontainebleau.

En Italie, Andrea Schiavone, dit Meldolla, marche sur les traces du Parmesan, sans toutefois l'égaler. Le Baroche (1528-1612) atteint dans l'eau-forte à des effets d'un velouté surprenant. Les Carrache ont également cultivé cette spécialité. L'un d'eux, Agostino (1557-1602), a contribué, en outre, avec le Hollandais Cornelis Cort, à sortir la gravure au burin de l'ornière où elle risquait de s'enliser depuis la mort de Marc-Antoine et à lui imprimer un nouvel élan, grâce à un système perfectionné de tailles.

La gravure sur bois. — Ce procédé, qui semblait dégénérer pendant les premières années du siècle, ne tarda pas à se relever, grâce surtout à



FIG. 249. — MARC-ANTOINE RAIMONDI : LE MASSACRE DES INNOCENTS.

la prospérité croissante dont bénéficiait l'industrie du livre à Venise. A côté d'illustrations fort honorables, mais d'un caractère routinier, les ateliers vénitiens produisent une série d'estampes isolées. Dans ces œuvres, ils s'émancipent des procédés minutieux propres à la gravure au burin et donnent libre cours au sentiment du pittoresque. Le Titien, qui a inspiré le fameux *Triomphe de la Foi*, a exercé une influence salutaire sur les procédés de la gravure sur bois. Domenico Campagnola, Nicolò Boldrini interprétèrent fidèlement sa pensée.

C'est au XVIᵉ siècle que fut inventée la gravure en clair-obscur ou en



FIG. 250. — Ugo da Carpi : Pêche miraculeuse.

camaïeu, dont les effets répondent au sens plastique et au goût du pittoresque qui régnaient à cette époque.

Pour obtenir des tons de camaïeu, le graveur imprime successivement plusieurs planches sur la même feuille de papier. L'une marque les contours en noir, les autres transmettent à l'estampe les divers tons. L'effet qu'obtient ainsi l'artiste est celui d'un dessin au lavis. Quoique les premiers essais en cette matière aient été tentés en Allemagne, la gravure en camaïeu a dû son essor à Ugo da Carpi. La technique de ce maître est la même que celle des Allemands. Mais, au lieu de s'attacher avec soin aux détails, il vise au relief et n'emploie souvent les traits noirs que pour renforcer par endroits des contours indiqués par les planches coloriées. Quoique originaire de l'Italie septentrionale et bénéficiaire d'un privilège obtenu de la seigneurie vénitienne en 1516, il se tourna vers

l'école romaine et s'employa de préférence à reproduire des œuvres de Raphaël.

Les plus belles de ses planches figurent la *Mort d'Ananias* (B. XII, 46, n° 27), *Énée et Anchise* (B. 104, n° 12), la *Pêche miraculeuse* et d'autres sujets d'après Raphaël. Ugo da Carpi saisit admirablement le caractère plastique de ses modèles et emploie des encres à base d'eau dont les nuances se fondent en un tout harmonieux.

Son procédé fit école. Un de ses élèves, Antonio da Trento, dont l'identité avec Antonio Fantuzzi a été reconnue, le paya mal de ses peines. Dès qu'il fut au courant des procédés nouveaux, il s'enfuit, dérobant à son maître des bois et un grand nombre de dessins. Dans les années 1537-1540 nous le trouvons à Fontainebleau, occupé à reproduire des œuvres du Parmesan. Son *Martyre des saints Pierre et Paul* (B. XII, 79, n° 28) révèle une grande souplesse de main. Il y fait jouer ses noirs, alors que son maître ne parvenait pas à leur enlever une certaine dureté. La *Sibylle tiburtine et Auguste*, d'après le même Parmesan (B. XII, 90, n° 7), offre un modelé plus moelleux encore.

LES PAYS-BAS

Le XVIe siècle marque dans l'histoire de la gravure flamande et hollandaise une étape de transition. Les tendances nationales des Van Eyck, des Van der Weyden, des Memling sont abandonnées sous la pression des influences étrangères. L'italianisme envahit les ateliers néerlandais. D'autre part, ces mêmes ateliers ne résistent pas au prestige d'Albert Dürer et de son école. En un mot, les graveurs néerlandais du XVIe siècle sont éclectiques. Ils se documentent à l'étranger tout en contribuant à perfectionner la technique de leur art. Ils traversent une phase de recueillement et d'assimilation, précédant le magnifique épanouissement dont sera témoin le siècle des Rubens, des Van Dyck et des Rembrandt.

La personnalité que nous rencontrons au seuil de ce mouvement est la plus marquante de toute l'école : Lucas de Leyde n'a pas seulement été un grand peintre, il a été un graveur de premier plan, et la gravure tient dans son œuvre une place relativement plus grande encore que dans celle de Dürer. Opposé au maître allemand, il paraît plus souple, mais aussi moins original et moins viril. Il subit à tour de rôle plusieurs influences étrangères.

S'il est vraiment né en 1494, comme le voudrait la tradition, il fut extraordinairement précoce, ainsi que le prouve une gravure *Mohammed et le moine Sergius* (B. 126) datée de 1508, dont la qualité révèle déjà une main exercée.

Durant la première période de sa carrière, jusque vers 1515, l'artiste affirme le plus nettement ses dons personnels, qui correspondent d'ailleurs aux tendances de sa race : réalisme inexorable, minutie dans le rendu. Tandis que Dürer pénètre dans la psychologie de son sujet, Lucas de Leyde reste ordinairement attaché aux visions de surface. Ses types sont lourds, mais leurs physionomies ne manquent pas d'expression; ainsi ne saurions-nous assez admirer la manière dont il a rendu l'émotion de Saül en présence de David qui fait résonner sa harpe (B. 27). Quant à l'exécution technique, il emploie des tailles d'une grande finesse



Fig. 251. — Lucas de Leyde : La Laitière.

et cherche à faire valoir les nuances des ombres et des lumières. Il donne ainsi un éclat métallique aux surfaces claires et des profondeurs veloutées aux parties sombres. Parmi les œuvres de cette première manière, la *Laitière* (1510, B. 158) et le *Saint Christophe* (B. 108) nous offrent des exemples caractéristiques de son style.

Bientôt notre graveur adopte les procédés de Dürer et perfectionne encore le système de ses tailles. Cette nouvelle tendance se remarque déjà à partir de 1515. Elle devient frappante dès 1521, c'est-à-dire après l'entrevue des deux artistes à Anvers. La *Passion* de 1521 (B. 43-56) est toute pénétrée de l'influence exercée par le grand maître allemand sur son confrère hollandais. Dès cette même époque, Lucas de Leyde s'essaye dans la gravure à l'eau-forte, dont il combine le procédé avec la taille-douce. Le portrait de *Maximilien* de 1520 (B. 172) a été obtenu par cette double combinaison.

Vers 1530, Marc-Antoine Raimondi prend sur notre artiste un ascendant dominateur et semble effacer dans son esprit toutes les traditions autochtones. A partir de ce moment, Lucas de Leyde s'attache surtout à la mythologie et à des sujets bibliques lui fournissant l'occasion d'étaler sa science du nu.

Dans les dessins qu'il fournit aux graveurs sur bois, il reste plus indépendant et donne à ses scènes une allure prime-sautière, s'accordant bien avec le caractère de l'école hollandaise. Outre ses compositions figurées, il nous a laissé plusieurs modèles de décoration d'une grande richesse de formes, qui marquent bien la pénétration du goût italien. Il mourut en 1533, sans avoir pu donner toute sa mesure.



Fig. 252. — Henri Goltzius : Le Porte-enseigne.

Un de ses contemporains, Jacques Cornelisz Van Oostsanen d'Amsterdam est l'auteur de plusieurs séries de gravures sur bois qui ne dénotent aucune influence étrangère.

Jean Swart de Groningue (1469-1535) travaille surtout pour les éditeurs anversois. Il se rattache à la manière de Holbein. Après lui, Jean Lieferink (...1540-1580) se meut dans le même sillage. Cornelis Antoniszen travaille à Amsterdam de 1536 à 1547 et reproduit en douze planches une vue topographique de cette ville. Quant à Pierre Brueghel le Vieux, il nous a laissé une gravure au burin datée de 1560 et figurant la *Danse d'Ourson et de Valentin*.

Les autres burinistes néerlandais de l'époque peuvent être classés en trois groupes : les « maniéristes », les « petits maîtres », et ceux qui travaillent pour la propagande confessionnelle.

A force de rechercher en Italie un idéal qui n'est pas conforme à leur façon de sentir, les maniéristes perdent toute spontanéité. Le plus laborieux d'entre eux est sans doute Martin d'Heemskerck.

Parmi les petits maîtres, Allaert Claeszen, Cornelisz Matsys, Abraham Bruyns, le « Maître à l'écrevisse », contribuent tous à affiner le style de la gravure. Dirck Jacobsz Vellert, un des plus habiles, combine dans plusieurs de ses planches l'eau-forte avec le burin.

Quant au troisième groupe, il servait surtout la cause des Jésuites qui cherchaient à répandre leurs opinions par le livre et par l'image. Les familles Collaert, Galle, Wierix, de Passe ont contribué dans une forte mesure à alimenter les librairies de gravures religieuses. Les Wierix ont buriné, en outre, d'excellents portraits.

Au milieu de ces graveurs, les aquafortistes, Pierre Brueghel en tête, occupent une place à part. Parmi eux, Jean Bol (1534-1593) se distingue par ses paysages touffus et bien ordonnés.

A partir de la seconde moitié du XVIe siècle, les procédés de Marc-Antoine ne suffisent plus à la tâche qu'impose au graveur le style de la Renaissance classique. Pour traduire le relief de Michel-Ange, il devient nécessaire de simplifier et d'élargir tout à la fois la manière de graver. Les tailles prennent plus d'importance par elles-mêmes. Elles sont nuancées, infléchies parallèlement et mieux espacées. Ces recherches aboutissent à la création du « style académique », qui restera en usage jusqu'au XIXe siècle. De telles innovations ont pris naissance en Italie et sont dues aux efforts combinés des Carrache et du Hollandais Cornelis Cort (1530-1578).

En Hollande, ce système est développé par Henri Goltzius (1558-1617), qui parvient au plus haut degré de virtuosité. Certaines de ses figures sont pleines de hardiesse, comme son *Porte-enseigne* (B. 125) dont la silhouette cambrée se détache sur un immense drapeau aux plis soulevés par le vent, cette silhouette et ce drapeau ressortant à leur tour sur un paysage lointain vu à vol d'oiseau. Sa propre effigie gravée (B. 172), celle du roi Henri IV et d'autres portraits décèlent toutes les ressources que la gravure offre à un psychologue doublé d'un artiste habile.

LA FRANCE

La tendance française, dont nous avons aperçu les traits caractéristiques dans la gravure du XVe siècle, s'affirme de plus en plus par des recherches d'élégance et par la finesse du rendu.

De prime abord, l'italianisme semble absorber la sève nationale. Certains graveurs, comme Nicolas Beautrizet (surnommé Beatricetto ... 1515-1560) et Nicolò della Casa (vers 1550), tous deux d'origine lorraine, se confondent avec leurs confrères italiens. Peu à peu cependant, l'élément français prend le dessus. L'École de Fontainebleau, bien que constituée presque entièrement par un milieu d'art étranger, contribue à formuler cet idéal de souplesse, d'élégance, de grâce qui, s'ajoutant à une

ingénuité native, gagne les cercles de la cour et se manifeste dans les produits d'un art désormais national.

Georges Reverdy, de Lyon (... 1531-1554), que des auteurs insuffisamment renseignés classaient autrefois parmi l'École italienne sous le nom de « Cesare » ou de « Gasparo Reverdino », est un des premiers dont les efforts aient abouti à dégager de l'ambiance italienne le sentiment français. La réputation dont il jouissait de son temps ressort du fait que Nicolas Bourbon, l'ami de Holbein, le mettait au rang du fameux peintre de Bâle.

Ses premières estampes sont généralement de format assez grand et pénétrées d'influences italiennes. Plus tard, il s'adonne à un genre que d'autres Lyonnais adoptent avec lui et dont les qualités distinctives peuvent se résumer ainsi : format restreint fréquemment arrondi, architectures classiques, colonnades, portiques, édifices en ruines ; perspectives lointaines ; figures menues, présentées souvent en raccourci ; tendance à établir un contraste entre la grandeur du décor et la petitesse des personnages ; exécution minutieuse, répartition systématique des tailles fines et denses ; tonalité sombre. Une gravure traitée dans cette manière, *la Vierge et l'Enfant*, est marquée de l'année 1554, date coïncidant, selon toute vraisemblance, avec la fin de Reverdy. Une autre estampe, le *Branle* (B. 34), offre un style moins acéré et dénote chez l'artiste le goût des scènes rurales.

On a proposé — mais sans fournir de preuves — d'identifier Corneille de Lyon avec un graveur lyonnais qui signait fréquemment ses œuvres de deux « C » entrelacés. Ce monogramme se trouve au bas de plusieurs gravures au burin, d'un style italianisant. Les unes, de grandeur moyenne, arrondies ou rectangulaires, représentent des sujets bibliques ; les autres, d'un format plus restreint, figurent des *Planètes* (R. D. 16-22) et des *Vertus* (R. D. 11-15) se détachant sur de gracieux fonds de paysage. Cet artiste a également gravé des frontispices d'un caractère décoratif. En outre, il a pris part à l'illustration d'un ouvrage intitulé *Epitomes des Roys de France* (Lyon, Arnoullet, 1546) et d'un recueil contenant les effigies de personnages illustres (*Promptuarium iconum insigniorum*... Lyon, Roville, 1553)

Jean de Gourmont, qui apparaît à Paris en 1506 comme imprimeur et séjourne ensuite à Lyon, grave dans les années 1522 à 1526 une série de vignettes, d'un style analogue à celui de Reverdy, mais travaillées avec un burin plus fin et avec plus de logique dans la pose des tailles. Une *Nativité* (B. 1) nous fournit un exemple intéressant de sa manière. Le même sujet a été représenté par lui dans un tableau que possède le Musée du Louvre (n° 365 ; salle X). Souvent il cherche ses inspirations dans l'art italien. Sa *Sainte Barbe* (R. D. 10) est même copiée d'après une gravure

de Marc-Antoine. Mais, en général, il fait preuve d'originalité et de sens artistique.

C'est une imagination puissante que nous apprenons à connaître dans l'œuvre de Jean Duvet de Langres (1485-1561). Très apprécié de ses compatriotes, il fut chargé de présider aux décorations projetées à l'occasion de l'entrée de François Ier dans cette ville.

Jean Duvet s'initie aux œuvres d'Albert Dürer aussi bien qu'à celles de Léonard de Vinci. S'il emprunte çà et là au maître allemand des idées, au grand peintre italien des types, à l'École milanaise ses procédés de hachures courtes et serrées, il n'en conserve pas moins toute sa personnalité. Ses compositions touffues déroutent souvent l'attention; mais du chaos des lignes et des motifs entassés se détachent souvent des groupes d'une rare puissance. Malheureusement, ses tailles semées à tort et à travers ne traduisent pas toujours assez clairement sa pensée. Ses œuvres les plus connues sont une suite de l'*Apocalypse*, composée de vingt-quatre estampes, et des gravures ayant trait à la légende de la *Licorne*, où nous distinguons des allusions aux amours d'Henri II et de Diane de Poitiers.



Fig. 255. — Jean de Gourmont : L'Adoration des bergers.

Parmi les graveurs mentionnés aucun n'a su créer autour de lui un courant national assez puissant pour orienter la production artistique vers un but nouveau. Un tel mérite revient à Geoffroy Tory (né à Bourges vers 1480, mort à Paris en 1555), qui, après avoir séjourné en Italie, adapta ingénieusement les formes classiques à une tournure d'esprit nettement française. Dès 1518, Geoffroy Tory était établi à Paris comme graveur, imprimeur et éditeur. Son enseigne *Au pot cassé* renfermait des allusions allégoriques pleines de mystère, comme les aimait son entourage. Lui-même se fit l'interprète de ces idées bizarres dans son *Champ fleury* (1529). Plusieurs *Livres d'Heures* sont sortis de ses presses. Tous sont remar-

quables par l'élégance de leurs bordures. Tantôt nous voyons régner un esprit naturaliste dans les assemblages de plantes et d'animaux à peine stylisés; tantôt — et c'est là le cas le plus fréquent — le style classique prévaut; ce sont alors des motifs d'architecture antique (colonnes, chapiteaux, consoles, frontons), des palmettes, des rinceaux, qui s'agencent et se combinent de la façon la plus harmonieuse. Dans ses mises en scène, Geoffroy Tory recherche la gentillesse et le mouvement. S'il use parfois de traits longs et épais pour indiquer le modelé, il se borne souvent à tracer les contours, et donne ainsi à ses gravures l'aspect de croquis à la plume. La traduction française du *Diodore*, qui parut à son enseigne peu de temps après sa mort (1555), contient une gravure très fine, représentant François I[er] entouré de sa suite.



Fig. 254 — Geoffroy Tory :
Fuite en Égypte.
(Heures à l'usage de Paris, 1527.)

Un artiste de plus grande envergure encore, Jean Cousin (né à Soucy près Sens, 1500?-1589?) a pris une part active au développement de la gravure française. Sculpteur, peintre et peintre-verrier, il a fait prévaloir dans les manifestations d'art les plus diverses son sens de l'élégance et de la mesure, son naturalisme à la fois profond et discret, son sentiment de la vérité unie à la grâce; en un mot, il a introduit dans le domaine de l'art une certaine distinction dont les écoles françaises ont depuis lors conservé le secret.

A vrai dire, l'œuvre gravé de Jean Cousin ne brille pas par le nombre. Seules, les illustrations du *Livre de Perspective* (1560) et du *Livre de Portraiture* (1571), dont il a écrit le texte, peuvent lui être attribuées avec certitude. Sa paternité a été également revendiquée pour les admirables estampes de l'*Entrée d'Henri II à Paris* (1549); mais c'est là une pure hypothèse. Parmi les autres publications dont les gravures sont considérées comme ayant été composées par le maître, le recueil minuscule intitulé *Tapisserie de l'église chrétienne* offre une série d'estampes aux figures élancées, aux mises en scène claires et bien équilibrées.

Jean Cousin a exécuté des gravures en taille douce et quelques eaux-fortes. Parmi ces dernières, l'*Annonciation* (R. D. 1) et la *Mise au tombeau* (R. D. 2) sont marquées de son nom. C'est évidemment à leur signature que ces deux pièces doivent leur célébrité. De facture assez lourde, elles ne présentent pas le talent de leur auteur sous le jour le plus favorable.

Le grand sculpteur Jean Goujon semble avoir inspiré de très belles gravures. Du moins est-il l'auteur présumé de quelques planches ayant servi à l'illustration du *Vitruve* traduit par Jean Martin (1547) et du *Songe de Polyphile* édité en français par Jacques Kerver en 1554.

C'est surtout à l'École de Fontainebleau que les aquafortistes doivent leurs encouragements. L'émailleur Léonard Limousin, Geoffroy Dumonstier, René Boivin d'Angers, Jacques Prévost de Gray, Marc Duval, ont tous laissé des œuvres attestant l'intérêt dont cette spécialité était l'objet en France.

A Lyon, le caractère international de la librairie se maintint



Fig. 255. — Jean Cousin : Le Livre de Perspective (1560).

pendant un certain temps. Grâce à ses relations avec l'étranger, l'imprimerie lyonnaise fut appelée à reproduire le chef-d'œuvre de la gravure allemande sur bois, les *Simulachres... de la mort* de Holbein (édition parue chez les frères Trechsel en 1538). On comprend qu'une telle publication dût laisser une trace profonde dans l'histoire de la gravure à Lyon. Toutefois le moment était venu, pour la seconde ville de France, de fonder à son tour une école d'artistes capables de transcrire sous une forme originale un idéal s'inspirant de l'esprit français. Ce furent les éditeurs de Tournes qui constituèrent le foyer de ce mouvement. Bernard Salomon (1508?-1561?), dit « le petit Bernard », en fut le principal artisan.

Bernard Salomon, dont l'origine lyonnaise n'est pas certifiée, procède de Jean Cousin. Établi à Lyon dès 1540, il s'assimile les raffinements de Fontainebleau; il s'initie en outre aux œuvres des classiques italiens ainsi qu'aux procédés des maîtres allemands, et son talent souple

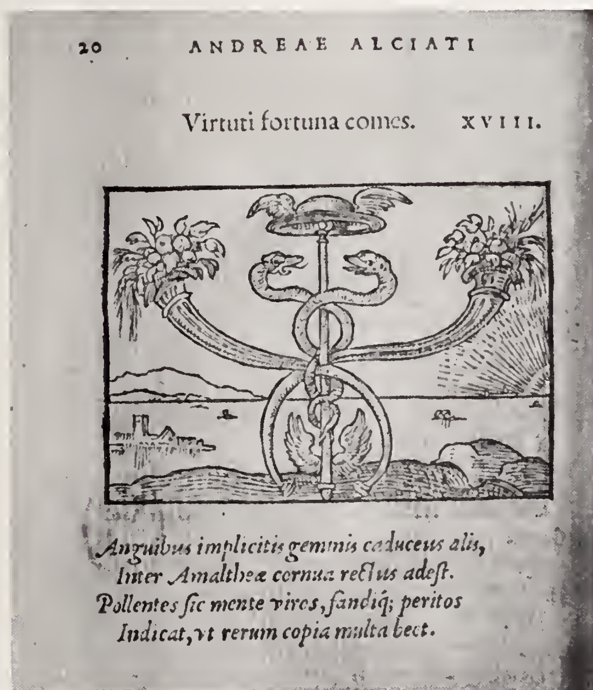
tire parti de toutes ces ressources dans l'illustration de volumes au format restreint, qui sont restés parmi les joyaux de la librairie française.



Fig. 256. — Bernard Salomon : L'Éternel remet les Tables de la loi à Moïse. (Quadrins historiques de la Bible, 1555.)

Dans ses décorations marginales, il déploie une imagination intarissable. Les grotesques, les mauresques, les entrelacs, les arabesques s'y renouvellent sans cesse, se détachant tantôt sur un fond blanc, tantôt sur un fond noir, et s'agençant toujours avec la plus grande aisance.

Ses vignettes concentrent sur un étroit espace de nombreux éléments. Le dessin en est facile, suggestif, plein d'invention. Ce sont de véritables « histoires » destinées à divertir le regard et à le retenir longuement. L'artiste accorde une place importante au paysage. Celles de ses vues qui sont bien gravées — elles ne le sont pas toutes — sont charmantes de vie et de vraisemblance. Lorsqu'il aborde des sujets dramatiques, par exemple dans les *Quadrins historiques de la Bible* (1555), il donne à ses compositions une allure fougueuse.



20 ANDREAE ALCIATI

Virtuti fortuna comes. XVIII.

Anguibus implicitis geminis caduceus alis,
Inter Amaltheæ cornua rectus adest.
Pollentes sic mente viros, fandiq; peritos
Indicat, vt rerum copia multa beet.

Fig. 257. — Bernard Salomon : Virtuti fortuna comes. (Alciati Emblemata, 1549.)

Grâce à lui, la gravure lyonnaise, tributaire à ses origines de l'étranger, prit sa revanche. Plusieurs de ses vignettes ont été reproduites en Allemagne et ailleurs. Ainsi Virgile Solis copia des illustrations de la *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557).

D'autre part, Plantin d'Anvers utilisa, dans une édition de 1565, les estampes des *Emblèmes d'Alciat* (1547).

Sa grande facilité, reconnaissons-le, lui tend des pièges et le rend parfois un peu routinier et superficiel.

Cet artiste, que les pièces d'archives intitulent souvent *Maistre Bernard, le painctre*, fut chargé d'improviser les décorations projetées en l'honneur de l'entrée à Lyon d'Henri II. Il assuma ainsi un rôle qui avait été jadis confié à Jean Perréal.

Ce fut une de ces entrées solennelles qui détermina la venue à Lyon de Pierre Eskrich. Ce graveur naquit à Paris d'un père allemand. Après avoir habité Genève en 1552, il se fixa à Lyon en 1564. Sa vie nomade explique le mélange de plusieurs styles dans son œuvre.



Fig. 258. — Étienne Delaune : Modèle de décoration.

Parmi les autres graveurs ayant travaillé à Lyon, Pierre de Septgranges, puis un autre artiste dont le nom n'a pu encore être déterminé et qu'on appelle provisoirement le « Maître à la capeline », ont contribué honorablement à l'illustration d'ouvrages sortis des presses lyonnaises. Pierre Woeriot, qui a également fourni des planches aux éditeurs de Lyon, nous a laissé, en outre, des modèles d'ornementation gravés au burin.

A Paris, les œuvres de Jacques Androuet Du Cerceau (1510?-1585?) nous initient aux problèmes d'architecture que soulevait alors l'étude des monuments antiques. Du Cerceau, dont les arrangements révèlent l'influence exercée sur lui par l'École de Fontainebleau, se réserve une certaine liberté dans ses planches gravées d'après des ruines romaines, qui lui servent avant tout à appuyer ses démonstrations. Quant à Étienne du Pérac, c'est le côté grandiose et pittoresque de la Ville Éternelle qu'il fait ressortir dans ses eaux-fortes illustrant le volume intitulé : *Vestigi dell'antichità di Roma* (1575).

L'art merveilleux des Clouet n'a pas eu d'équivalent dans le domaine de la gravure, malgré les efforts de Jean Rabel de Beauvais (1545?-1605), de Jacques Granthomme (vers 1600), de Thomas de Leu (... 1560-1620) et d'autres burinistes. Il était réservé aux graveurs français du siècle suivant d'élever l'art du portrait à un niveau supérieur.

Les placards populaires qui se vendaient à Paris, particulièrement rue Montorgueil, les estampes à tendances politiques de Périssin et de Tortorel intéressent l'histoire plutôt que l'art.

Le graveur le plus habile de cette époque est Étienne Delaune (1519-1583). Il était fixé à Paris, mais avait séjourné à Augsbourg et à Strasbourg assez longtemps pour s'être familiarisé avec les procédés qui régnaient dans les ateliers allemands. Très éclectique, il s'inspirait volontiers des maîtres italiens. Il passait avec la plus grande facilité du format le plus minuscule aux pages largement traitées. Sa force résidait dans l'ornement. Prenant volontiers ses modèles dans les Loges de Raphaël, il a formé un style brillant, léger, de belle tenue, qui a exercé une influence profonde sur l'art décoratif français.

BIBLIOGRAPHIE

Voyez t. III, 1re partie, p. 542.

Ouvrages d'un caractère général. — Duplessis (G.), *Histoire de la gravure*, Paris, 1880. — Lippmann, *Der Kupferstich*, Berlin, 1896. — Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin, 2e éd., 1911. — Bouchot (H.), *Le livre* (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts). — Rosenthal (Léon), *La gravure*, Paris, 1909. — Hind (A. M.), *A short history of engraving and etching*, Londres, 1908. — Lehrs (M.), *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert*, Vienne, 1908 et suiv. — Pellechet (M.), *Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France*, Paris (Picard), en cours de publication.

Ouvrages à planches. — Amand-Durand, *Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens.... Notes* par G. Duplessis, 10 vol., Paris, 1872-78. — Hirth (G.), *Les grands illustrateurs* (1500-1800), 6 vol., Munich, 1882. — *Das Kupferstichkabinett*, Berlin, 1897 et suiv. — Publications de la *Société internationale de chalcographie* (1886 et suiv.), de la *Graphische Gesellschaft* (Berlin, 1906 et suiv.), de la *Société pour l'étude de la gravure française* (Paris, 1912).

Allemagne et Pays-Bas. — Lützow (C. v.), *Geschichte des deutschen Kupferstiches*, Berlin, 1891. — Muther (R.). *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, Munich, 1884. — Geisberg (M.), *Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.*, Leipzig, 1909. — Campbell-Dodgson, *Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. I, 1903, vol. II, 1911. — Gusman (P.), Un incunable et son histoire, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1912. — Sur l'influence du *Virgile* paru chez Grüninger en 1502, voyez Marquet de Vasselot, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1912, 1er fasc., p. 6 et suiv. — Max Geisberg, Teigdruck und Metallschnitt, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912 (août), p. 311 et suiv.

France. — Duplessis, *Histoire de la gravure en France*, Paris, 1861. — Claudin (A.), *Histoire de l'imprimerie en France au* XVe *et au* XVIe *siècle*, Paris, 1900 et suiv. — Lacombe (Paul), *Livres d'heures imprimés au* XVe *et au* XVIe *siècle, conservés dans les bibliothèques publiques de Paris*, 1907. — Bouchot, Georges Reverdy, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, pp. 102 et suiv., et 229 et suiv. — Rondot, *Les graveurs sur bois à Lyon au* XVe *siècle*, Paris, 1896. — Id., *Les graveurs sur bois à Lyon au* XVIe *siècle*, Lyon, 1897. — Id., *Bernard Salomon*, Lyon, 1897.

Italie. — Kristeller, Der venezianische Kupferstich im 15. Jahrhundert, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Annexe des *Graphischen Künste*, Vienne, 1907, pp. 1 et suiv.. — Id., *Andrea Mantegna*, Londres, 1902. — Hind (A.-M.) et Colvin (S.), *Catalogue of early italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres, 1910, 2 vol. — Essling (prince d'), *Les livres à figures vénitiens à*

la fin du XVe *et au commencement du* XVIe *siècle*, 1907 et suiv. — MÂLE (E.), Une influence des Mystères sur l'art italien du XVIe siècle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pp. 89 et suiv. — COURBOIN (F.), Notes critiques sur la « Paix » attribuée à Maso Finiguerra et sur ses différentes épreuves, *Rev. de l'art anc. et mod.*, mars et avril 1909.

Consulter en outre les bibliographies de MM. KRISTELLER, ROSENTHAL et HIND.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

S. — SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois.*
B. — BARTSCH, *Le peintre-graveur.*
P. — PASSAVANT, *Le peintre-graveur.*
L. — LEHRS, *Geschichte und krit. Katalog.*
R.-D. — ROBERT-DUMÉNIL, *Le peintre-graveur français.*
C. — COURBOIN, *Catalogue de la Réserve du Département des Estampes.*
Dutuit. — DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes.*
Bouchot. — BOUCHOT, *Les deux cents incunables.*

CHAPITRE IX

L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AU XVI[e] SIÈCLE[1]

Pour examiner le développement de l'orfèvrerie et de l'émaillerie en Europe, à l'époque de la Renaissance, on doit suivre un plan un peu différent de celui qui avait été adopté pour le chapitre précédent. La question, en effet, ne se présente plus tout à fait de la même manière. D'abord les œuvres de l'orfèvrerie proprement dite sont parvenues jusqu'à nous en nombre singulièrement inégal suivant les régions, par suite des troubles politiques et des revirements ultérieurs du goût ; pour la France, notamment, leur quantité est très restreinte. D'autre part l'émaillerie a pris à Limoges un développement extraordinaire, retrouvant pour un siècle et plus le succès presque incroyable qu'elle avait connu au XIII[e] siècle dans la même cité ; de sorte que, par la qualité et la quantité de ses produits, elle passe au premier plan, laissant bien loin en arrière tous les autres pays. Il faudra donc accorder cette fois à l'émaillerie une place plus considérable.

ORFÈVRERIE

FRANCE

Pour toute la période du Moyen Age, les documents relatifs à l'orfèvrerie ne sont pas extrêmement nombreux. Sans doute les érudits ont pu dresser, pour certaines provinces ou certaines villes, des listes d'artistes assez longues, et ils ont publié bien des textes intéressants pour l'histoire des corporations, bien des inventaires de collections princières. Mais avec

1. Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

le XVIe siècle le nombre de ces documents s'accroît beaucoup, leur ancienneté moins grande ayant favorisé leur conservation.

On peut, grâce aux actes royaux, suivre en détail les règlements administratifs sous lesquels les orfèvres durent exercer leur profession.

Durant une partie du siècle nous verrons les souverains exposés aux mêmes embarras que leurs prédécesseurs et obligés de promulguer des lois somptuaires pour enrayer la fabrication des vaisselles trop précieuses. En effet, malgré la conquête de l'Amérique, l'or et même l'argent qui se trouvaient en circulation suffisaient à peine aux transactions privées et publiques ; de sorte que les habitudes du Moyen Age (qui a toujours considéré les objets d'orfèvrerie comme une réserve métallique, destinée presque sûrement à être fondue en cas de nécessité, et qui ne l'estimait qu'au poids dans ses inventaires) se sont perpétuées; d'où la rareté des objets anciens en métaux précieux, même pour le XVIe siècle et le XVIIe ; car on verra encore Louis XIV envoyer à la Monnaie les meubles et la vaisselle plate de Versailles.

Par une ordonnance du 15 juillet 1506, Louis XII défendit aux orfèvres de fabriquer aucune vaisselle d'or et permit seulement celle d'argent, (bassins, pots à vin, flacons et autre grosse vaisselle), en limitant le poids des tasses et pots d'argent à trois marcs et au-dessous (le marc équivaut à 245 grammes environ), exception faite toutefois pour les pièces destinées aux usages religieux. En même temps il confirma et précisa sur divers points les ordonnances antérieures relatives aux marques et aux poinçons. Encore trouva-t-il sans doute que la première partie de son ordonnance n'était pas suffisamment explicite, car, le 22 novembre de la même année, il eut soin d'interdire à nouveau la fabrication de toute vaisselle d'or. Ces prescriptions si rigoureuses eurent-elles les résultats qu'on en avait espérés? Il est permis d'en douter; d'ailleurs des réclamations ne tardèrent pas à se produire, si bien que des lettres patentes du 14 juin 1510 autorisèrent la fabrication de toutes les vaisselles d'or et d'argent interdites auparavant. Les orfèvres durent seulement rester fidèles à la loi de Paris et soumettre leurs pièces au poinçonnage des jurés du métier.

Ce retrait des mesures restrictives ne fut cependant point de très longue durée. Le 10 décembre 1529, François Ier dut interdire la fabrication de la vaisselle d'or, et limiter de nouveau les pièces d'argent, au poids de deux marcs. Du moins le motif qu'il donna, en prenant cette mesure sévère, était-il malheureusement trop valable : il espérait par là payer plus facilement la rançon des Enfants de France, retenus prisonniers en vertu du traité de Madrid (1526).

Quelques années plus tard il s'occupa de nouveau des orfèvres, mais seulement pour confirmer, par ses lettres patentes de juin 1534, celles du roi Jean de 1355, et les statuts de la corporation. Il paraît d'ailleurs avoir

suivi avec intérêt les travaux des artisans de son royaume, car on le voit, en 1540, intervenir dans un détail imposé à la fabrication par la mode. Le goût du jour avait amené l'emploi fréquent d'émaux opaques, plus lourds que les émaux translucides, et dont l'abus pouvait amener des difficultés pour l'estimation des objets, laquelle était faite d'après le poids. François Ier interdit formellement l'emploi de ces émaux opaques et permit seulement les émaux « clairs ». Cette mesure radicale émut vivement les orfèvres parisiens; les gardes du métier s'assemblèrent et, s'étant adjoint les membres les plus notables de la corporation, présentèrent des remontrances au souverain. Ce dernier fut-il blessé de voir ses prescriptions ainsi discutées? ou voulut-il attendre d'en constater l'effet? toujours est-il qu'il fit attendre sa réponse pendant trois ans. Il céda, du reste, et autorisa (ordonnance de Sainte-Menehould, 1543) l'emploi de tous émaux « pourveu que les dits esmaulx soient bien et loyaulment mis en besongne et sans aulcun excez superflu. »

Les actes d'Henri II, relatifs aux orfèvres, présentent moins d'intérêt. En 1550, il confirma (à l'exemple de ses prédécesseurs) les statuts du métier, en les complétant. Une mesure qu'il prit en 1555 mérite du moins d'être notée : il obligea les orfèvres, joailliers et affineurs à savoir lire et écrire ; indice de temps nouveaux, et conséquence de l'obligation qu'il leur imposait de tenir et bailler « bordereaulx des choses par eulx vendues, s'ils en sont requis ».

Sous Charles IX, sans doute à cause des troubles du royaume, on vit reparaître les prohibitions relatives à l'emploi des métaux précieux. En 1571, le roi interdit, pour trois ans, la fabrication de toute vaisselle d'or, de quelque poids que ce fût, et celle de toute vaisselle ou autre ouvrage d'argent excédant un marc et demi. Sa sévérité dépassait encore celle de Louis XII, mais elle fut non moins éphémère, car il fallut aussitôt en adoucir la rigueur. Un arrêt de la Cour des Monnaies, de la même année 1571, eut des conséquences plus durables; pour donner satisfaction aux artisans parisiens, qui désiraient voir limiter le nombre des privilégiés jouissant des bénéfices de la maîtrise, le nombre des orfèvres de Paris fut fixé à trois cents. Ce chiffre élevé suffirait, à lui seul, à montrer combien la corporation était alors prospère.

Pour le règne d'Henri III on citera seulement les lettres patentes de 1578, relatives à l'examen des chefs-d'œuvre des aspirants-orfèvres. Le roi prescrit que les candidats seront examinés par les « maîtres-jurés gardes de l'orfèvrerie », qui verront leurs lettres d'apprentissage, leur feront exécuter leurs chefs-d'œuvre et ensuite les présenteront à la Cour des Monnaies, où ils seront reçus.

Derrière cet ensemble de règlementations royales, on sent vivre une corporation qui devait être, à en juger par le nombre de ses membres, par

les initiatives qu'elle savait prendre, singulièrement riche et puissante. La nature même des travaux qu'elle exécutait devait nécessairement, dans un siècle aussi ami du faste, mettre les plus habiles de ses membres en rapports fréquents avec la Cour, avec le souverain. Aussi voit-on surgir, en avant de la masse des artisans que la renommée n'atteignit jamais, quelques figures de premier plan, dont les noms méritent d'être retenus.

Sous Louis XII, il faut citer d'abord Mathieu le Vacher, de Paris, qui fut plusieurs fois garde du métier entre 1486 et 1512; il ne travaillait pas seulement pour la Cour, car on le voit besogner également pour le duc de Lorraine. Paris n'était cependant pas, à cette date, le centre d'art qu'il devint plus tard; et certaines villes de province, notamment dans la région de la Loire, se vantaient d'artisans réputés; c'est ainsi qu'à Tours florissait Jean Papillon, auteur de la médaille d'or dont Michel Colombe avait fourni le modèle, qui fut remise au roi lors de son entrée à Tours, le 24 décembre 1500.

La reine Anne avait pour orfèvre Arnauld de Viviers; elle posséda une riche vaisselle d'or, dont une partie fut exécutée par Henry, orfèvre du roi, qu'il faut sans doute identifier avec Henry de Messiers, garde de sa corporation en 1502.

Avec le règne de François Ier, les noms deviennent plus nombreux encore. On trouve d'abord Louis Deuzan et Pierre Mangot, orfèvres du roi, qui sont chargés d'exécuter les pièces destinées à parer l'effigie du feu roi Louis XII, lors de ses obsèques solennelles. Le premier d'entre eux n'est guère connu; quant au second, il est probablement parent d'André Mangot, qui avait travaillé pour Louis XI; on sait que Pierre besognait encore pour la Couronne en 1528. Le roi ne réservait d'ailleurs pas ses commandes aux seuls Parisiens, car on le voit faire, en 1516, un achat à un orfèvre de Tours, Robin Rousseau, — ce qui montre que l'École de la Loire demeurait l'une des plus importantes du royaume. Il semble bien toutefois que, plus avant dans le règne, le grand centre de la production se soit fixé dans la région parisienne, où séjournèrent principalement les artistes appelés d'outre-monts. Parmi les Parisiens, il faut faire une place à part à Regnault Danet, orfèvre et médailleur, dont le nom revient souvent dans les comptes des Bâtiments du roi. Les pièces qu'il fournit à la Cour sont nombreuses, et généralement d'une rare somptuosité : chaînes émaillées garnies de pierreries, colliers, ceintures, bagues, enseignes, coupes en pierres dures enrichies d'or et de pierreries, poignards à manches précieux, bijoux à sujets bizarres comme on les aimait alors. Il reçut pour ces objets des sommes considérables, car on le voit, en une seule fois (1537) toucher 816 écus d'or au soleil pour un ensemble très riche : crucifix d'or émaillé et orné de pierreries, chaînes d'or, bagues et enseignes rehaussées de diamants, de rubis et de perles.

En 1528, il avait eu, pour un coffret en argent doré, orné d'émaux de basse-taille, 328 livres. On ignore les dates de sa naissance et de sa mort; mais, d'après le costume qu'il porte sur sa médaille, heureusement conservée, on peut supposer qu'il était né vers 1490. En tous cas, il ne figure pas parmi les orfèvres qui protestèrent auprès du roi, en 1541, contre l'interdiction des émaux opaques dont il a été question plus haut.

La situation sociale de ces artisans allait de pair avec leur notoriété, et certains d'entre eux faisaient véritablement figure de petits personnages : tel Claude Marcel, qui travailla sous les règnes de Henri II à Henri III. Né vers 1520, d'une famille d'orfèvres parisiens, il fut reçu maître en 1544; garde du métier en 1555, il devint échevin à deux reprises différentes et sut si bien se faire apprécier qu'il fut élu prévôt des marchands en 1570. A ces dignités officielles se joignait la protection particulière de la Cour : Henri III lui fit l'honneur d'assister au mariage de sa fille, en 1578.

Parmi ses contemporains il faudrait citer encore Pierre Hautemant (ou Hotman), successivement garde, grand'garde et juge-consul de 1557 à 1571; Richard Toutin, garde du métier en 1558, qui travailla pour Charles IX et fut nommé juge-consul en 1578. Charles IX eut d'autre part un orfèvre en titre, François Dujardin, que Catherine de Médicis mentionne dans ses lettres. Quant à Henri III, il s'attacha François Guyard, mentionné dès 1574 comme orfèvre du roi.

A côté de tous ces artistes de notre pays il faudrait, bien entendu, citer ceux que François Ier appela d'Italie, et qui ont exercé une si grande influence sur l'art français, avant tout Benvenuto Cellini et Matteo dal Nassaro; mais nous parlerons d'eux un peu plus loin. Pour l'instant, il faut examiner d'abord si l'on peut apprécier le talent des maîtres que nous avons énumérés.

Malheureusement il semble que l'on doive renoncer à connaître jamais, autrement que par les textes, les œuvres sorties de ces ateliers. La matière même de toutes ces pièces somptueuses les destinait à une disparition certaine; il en est même, parmi celles que leur destination aurait dû mettre à l'abri du creuset, qui ont peu survécu à leurs auteurs; entre tant d'exemples qu'il serait aisé d'énumérer, on n'en citera qu'un seul : François Ier avait offert à la Sainte-Chapelle, en 1527, un buste en or; on le fondit en 1575 « pour les affaires du roi ».

C'est seulement par les textes contemporains que l'on peut se faire une idée précise des grandes pièces exécutées pour les princes et pour les trésors d'églises. On possède heureusement des descriptions détaillées de plusieurs d'entre elles; ces textes ont été publiés, et nous n'aurions garde de les reproduire encore; toutefois il ne sera point inutile de donner, à titre d'exemple, celui qui a trait au présent offert à Éléonore d'Autriche.

Nous le choisirons, de préférence à d'autres, parce que tout souvenir n'en a pas disparu, bien qu'il ait depuis longtemps été détruit. Quand donc Éléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier, fit à Paris son entrée solennelle (mars 1530), elle reçut du prévôt des marchands et des échevins une paire de chandeliers d'argent, dont un auteur contemporain (Bochetel, *L'entrée de la royne en sa ville et cité de Paris*, Paris, 1531, in-8°) a donné la description suivante :... « deux grans chandeliers d'argent, chascun hault de six piedz en Pyramide, larges en bas de deux piedz en diamectre, estimez à la somme de dix mille livres; et estoient les dictz chandeliers d'ouvraige à l'antique, avec cors d'abondance servans de drageoirs, plains de triumphes et personages dansans, taillez à demye taille et les autres à taille ronde, avec dictons à la louange de la Royne et dévotion des Parisiens envers elle ». Il serait difficile de se figurer très exactement ces deux pièces, de dimensions considérables, si Bochetel n'avait pris le soin (trop rare à son époque) de joindre à sa description une gravure que Labarte a commentée en ces termes : « Sur un pied circulaire, porté par quatre griffes de lion ailées, et enrichi de feuillages ciselés en relief, s'élève un beau balustre composé de plusieurs pièces taillées à godrons; le balustre porte un premier nœud où l'on voit un écusson divisé en deux parties : la première est aux armes de France, la seconde en blanc, devant contenir celles de la reine. De ce nœud sortent deux femmes ailées dont le corps se termine en gaine; elles élèvent au-dessus de leur tête des coupes auxquelles Bochetel donne le nom de drageoir. Le nœud soutient une espèce de piédestal, enrichi d'un bas-relief ciselé reproduisant des combats, lequel porte des figures de ronde-bosse d'enfants et de satyres dansant autour du balustre. Au-dessus, sur une sorte de plateau, deux faunes sont assis; ils jouent d'une trompe qui est terminée par une pointe destinée à recevoir la bougie. Le balustre, à son extrémité, porte une bobèche surmontée d'un phénix s'élevant, les ailes étendues, au-dessus des flammes. »



Fig. 259. — Chandelier offert en 1530 à Éléonore d'Autriche. (D'après Bochetel.)

Grâce à cette gravure, on peut se rendre compte de ce dont les plus habiles orfèvres étaient capables, au milieu du règne de François Ier, quand il s'agissait d'un cadeau important destiné à une souveraine. On constatera d'abord, une fois de plus, que par « ouvrage à l'antique » il faut entendre « ouvrage à la mode d'outre-monts »; ce n'est point en effet l'art de l'antiquité classique qui revit dans ces chandeliers, mais bien

celui des ateliers de la Lombardie ou de la Toscane quelque vingt ou trente ans auparavant. Et si, comme on serait tenté de le croire, ces chandeliers sont sortis de mains parisiennes (l'historiographe aurait sans doute pris soin d'avertir ses lecteurs, si leur auteur avait été l'un de ces étrangers qui commençaient à recueillir en France honneurs et profits), il est très intéressant de constater que certains artisans de l'Ile-de-France n'avaient plus guère d'efforts à faire pour s'assimiler le style nouveau importé d'Italie. Quand Cellini arrivera en 1540, il trouvera des admirateurs très préparés à recevoir ses enseignements ; on ne doit pas oublier d'ailleurs qu'à cette date le Rosso, le Primatice et leurs aides travaillaient à Fontainebleau depuis plus de huit ans.

Mais ce n'est point, malheureusement, sur des œuvres comme ces chandeliers que nous pouvons juger aujourd'hui du talent de nos orfèvres au XVIe siècle. Les pièces, d'ailleurs assez rares, qui nous sont parvenues de cette époque, n'offrent en général qu'une valeur artistique médiocre. Telles quelles, cependant, elles méritent d'être étudiées; car c'est seulement grâce à elles que l'on peut suivre (on chercherait en vain à le faire avec les documents d'archives) l'évolution de l'art. Leur intérêt est d'autant plus grand que le XVIe siècle a été l'un des moments les plus décisifs dans l'histoire de notre art national, et que l'on peut y suivre le recul de la vieille tradition gothique devant l'italianisme envahissant, dont le triomphe définitif devait tout transformer.

Le progrès continu de la nouvelle manière est en effet le seul fil conducteur qui permette de s'orienter dans une question très complexe. Parmi les œuvres que nous allons citer, en effet, il en est malheureusement très peu que l'on puisse dater exactement ; et comme la résistance du style gothique s'est prolongée inégalement dans les diverses provinces, il est presque impossible de préciser à coup sûr, quand les documents font défaut, l'époque où une pièce a vu le jour. Certaines régions, comme la Bretagne, sont demeurées fidèles aux traditions gothiques jusqu'au règne d'Henri IV, retardant ainsi de plus de trois quarts de siècle sur l'Ile-de-France. Aussi ne chercherons-nous pas à classer dans un ordre chronologique les œuvres que nous allons énumérer : ce serait s'exposer à de trop grandes erreurs. Nous les classerons seulement, pour la première partie du siècle, suivant le degré de « gothique » qu'elles ont préservé. Pour la seconde partie, ce sera leur degré de classicisme qui nous guidera.

Il est certain qu'au début du XVIe siècle, presque partout en France, le style gothique demeura en vigueur; et il est pratiquement impossible, en l'absence de documents d'archives, de déclarer si les pièces conservées sont antérieures ou postérieures à l'an 1500. Tel est le cas, notamment, pour deux objets fort connus, que possède le trésor de la cathédrale

de Reims, le *Reliquaire de la Résurrection*, et la *Nef de sainte Ursule*. Le premier a été donné par Henri II, le second par Henri III, et tous deux ont passé autrefois pour des exemples caractéristiques de l'attachement des orfèvres pour le style gothique, jusqu'à des dates avancées du XVI[e] siècle. Mais un examen plus attentif de ces deux beaux objets prouve qu'en réalité il n'en va pas tout à fait ainsi. Le reliquaire de la Résurrection ne saurait dater de l'année 1547 où Henri II en fit don; l'allure et la disposition des personnages, le style purement gothique de l'architecture, dénotent une date plus ancienne; le souverain offrit à la cathédrale, non une pièce exécutée à cet effet, mais une de celles que contenait le trésor royal; il se borna à y faire apposer des monogrammes et une inscription rappelant sa générosité.



Phot. Rothier.

Fig. 260. — Reliquaire de la Résurrection. Art français, XVI[e] siècle. (Cathédrale de Reims.)

La même remarque s'applique à la nef donnée par Henri III en 1574, pour obtenir de la Vierge Marie que le royaume de France, longtemps troublé par les séditions, connût de nouveau la tranquillité. Le style de l'ornementation et le caractère des costumes feraient attribuer la pièce au commencement du siècle.

Une impression analogue est donnée, mais moins nettement, par la *Statuette-reliquaire de sainte Marguerite* qui appartient à l'église de Lucéram (Alpes-Maritimes). Sur une base à profils et à contreforts très simples se dresse le groupe principal, formé de la sainte debout, les mains jointes, émergeant du dos d'une grande tarasque. L'allure pittoresque de la bête fait le principal intérêt de l'œuvre, car la sainte a une attitude raide et assez gauche, et son visage manque d'expression; les draperies de la robe et du manteau rappellent celles de bien des statues de la fin du XV[e] siècle. La *Châsse de Murtin* (Ardennes) continue également les traditions antérieures, ce qui ne saurait surprendre, vu qu'elle doit remonter en partie au XV[e] siècle; les deux orfèvres qui la refirent en 1552 conservèrent les dispositions architecturales en usage depuis le XIII[e] siècle; mais ils ne surent éviter ni la monotonie ni la banalité.

Le même goût, avec plus de talent, se manifeste dans la belle *Croix processionnelle du trésor de Conques* (Aveyron); comme tant d'autres pièces d'orfèvrerie anciennes, elle se compose de plusieurs parties d'époques

différentes; le nœud, avec ses contreforts à pinacles et ses statuettes d'apôtres, doit remonter au xve siècle, ainsi que les figurines qui décorent aux deux faces les extrémités des bras, où l'influence de la grande sculpture bourguignonne se fait nettement sentir; mais le Christ de la face et la sainte Foy du revers sont de bons exemplaires de ce que Courajod appelait si bien « le gothique détendu »; la charmante sainte Foy pourrait rivaliser, malgré sa petite taille, avec certaines belles statues de Vierges de la même époque.

Si, dans toutes les pièces que nous venons de citer, l'inspiration et le décor demeurent purement traditionnels, celles qu'il faut énumérer maintenant témoignent au contraire de la rivalité des deux styles.



Phot. Moreau.

Fig. 261. — Navette. Art français, xvie siècle. (Cathédrale de Chartres.)

Leur mélange apparaît nettement dans une *Navette à encens* conservée au trésor de la cathédrale de Chartres; elle est formée d'une coquille garnie d'une monture qui, avec ses « châteaux » à l'avant et à l'arrière, prend tout à fait l'aspect d'une nef, et qui repose sur un grand pied polylobé. Dans toute la partie supérieure l'ornementation gothique règne sans conteste, bien qu'un peu abâtardie; le pied, au contraire, s'il garde encore une forme que les contemporains de Charles VIII ou de Louis XII n'auraient pas désavouée, a reçu un décor d'arabesques et de dauphins dans le goût nouveau; et deux figures, soutenant un écu armorié, s'y dressent sur une sorte d'édicule dont la forme et les profils dénotent l'influence antique. Ce curieux objet a été donné à la cathédrale en 1540 par Milon d'Illiers, évêque de Luçon et doyen de Chartres, comme en témoigne une inscription gravée sur le pied; cette date est celle de la donation, non de la fabrication de la pièce, qui est certainement antérieure, car l'édicule qui porte l'inscription a été ajouté après coup.

Un degré de plus dans la transformation est donné par une *Châsse de saint Salomon*, conservée à la Martyre (Finistère). Son auteur a conservé l'ancienne forme de la châsse à deux rampants, avec une tourelle au milieu du toit; mais, imitant en cela les maîtres d'œuvre, il a appliqué sur

cette construction traditionnelle un décor nouveau; les apôtres du pourtour s'abritent sous des arcatures toutes différentes des anciens dais à pinacles, et reposent sur des consoles que supportent des cariatides; le souffle de l'antiquité a passé par là, et si l'exécutant ne s'est pas montré à la hauteur de sa tâche, du moins il a eu le mérite de vouloir rajeunir une disposition devenue banale, en ne conservant du goût gothique que les crêtes à feuillages stylisés.



Fig. 262. — Croix d'Ahetze.
Art français, XVI[e] siècle.

Une *Reliure du trésor de Conques* témoigne de la même recherche, et les rinceaux de la plaque qui recouvre sa partie centrale se recommandent par l'élégance de leurs enroulements, que terminent des têtes à l'antique; mais on ne peut guère parler de l'ensemble de la pièce, que des remaniements ont certainement modifiée. Elle est sortie probablement, à en juger d'après certains de ses détails, d'un atelier rouergat (travaillant peut-être à Conques). Il en va sans doute de même pour la *Croix de Marcillac* (Aveyron); ses plats sont entièrement gravés de rinceaux qui rappellent singulièrement ceux de certains recueils de modèles, comme *La fleur de la science de pourtraicture*, que l'Italien Francisque Pellegrin publia à Paris en 1530.

La *Croix d'Ahetze* (Basses-Pyrénées), nous conduit plus loin encore sur la route de la transition; car, à vrai dire, l'auteur de cette belle pièce, l'une des plus élégantes que nous ayons encore mentionnées, s'est presque complètement affranchi des traditions antérieures. Les bras de cette croix sont recouverts de plaques d'argent, enduites d'une sorte de vernis noir; par-dessus sont cloués tous les ornements, en argent fondu, ciselé et doré. La décoration consiste en arabesques élégantes, formées de lanières contournées auxquelles se mélangent des feuillages; de place en place deux médaillons y alternent, l'un contenant une tête de femme de profil, et l'autre, une tête de femme vue de face; cette dernière a les cheveux cachés par une coiffe serrée, qui passe sous le menton et forme devant chaque oreille une chute de plis. Aux extrémités des bras de la croix, des

figures d'applique se détachent sur ce tapis de rinceaux : la Vierge, saint Jean, Adam et le pélican, sur la face; les quatre Évangélistes, sur le revers; à l'intersection des bras se dressent, sur la face, le Christ, et au revers, saint Martin. Autour du nœud sont disposés les Apôtres. Presque rien, dans l'ornementation, ne trahit une survivance de l'art gothique; c'est à peine si certaines feuilles dénotent, par la sécheresse de leurs contours, un souvenir de la flore stylisée du xve siècle finissant; de pareilles œuvres doivent compter parmi les premiers spécimens de la pure Renaissance; leurs auteurs ont complètement rompu avec les habitudes, à la fois techniques et décoratives, qu'une longue tradition avait transmises de génération en génération pendant toute la période gothique.



Fig. 265. — Calice de Saint-Jean-du-Doigt. Art français, xvie siècle.

(D'après les Annales Archéologiques.)

Parmi les pièces sur lesquelles le style nouveau a mis complètement son empreinte, l'une des plus connues est certainement le grand *Calice de l'église Saint-Jean-du-Doigt*, près de Plougasnou (Finistère). Découvert et publié par Darcel, il y a cinquante ans, il est en quelque sorte devenu classique. Sa fausse coupe est ornée en relief de cornes d'abondance, de dauphins, de feuillages terminés par des rinceaux, dont certains sont supportés par des demi-figures nues; son nœud, édifice à niches que surmontent des coquilles, repose sur un pied côtelé, à huit lobes, tout couvert de palmettes encadrant un génie ailé qui tient les queues de deux dauphins affrontés. D'après une tradition locale, ce calice (que sa patène accompagne) aurait été donné à l'église de Saint-Jean-du-Doigt par Anne de Bretagne, en 1506, à la suite d'un pieux pèlerinage que la souveraine fit à la relique du Précurseur. Un texte du xviie siècle énumère, en effet, parmi les objets d'orfèvrerie que la reine offrit en don, « un grand calice d'argent doré »; mais le style de la pièce actuellement conservée interdit de croire que cette dernière puisse avoir été donnée dès 1506; d'autant plus que son exécution, un peu lourde, semblerait indiquer qu'elle doit sortir de quelque atelier provincial; et si elle avait (comme il est vraisemblable) vu le jour en Bretagne, elle pourrait même être sensiblement postérieure à la date de 1530 environ, qu'on serait tenté de lui assigner au premier abord.

Loin d'appartenir à une école provinciale et retardataire, c'est, au contraire, à l'art raffiné d'un artiste travaillant pour la Cour que l'on voudrait attribuer une charmante pièce, conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, que l'on peut citer comme typique pour la fin du règne de François Ier. Il s'agit de la *Monture*, en or émaillé, d'un camée antique. Elle consiste en un cartouche carré, surmonté d'un fronton brisé; le milieu de ce dernier est rempli par un disque entouré d'une couronne de laurier en émail vert, sur lequel on lit en lettres capitales noires la devise : *Rerum tutissima virtus*; de chaque côté du fronton sont couchées deux figures allégoriques, la Force et la Renommée; des guirlandes émaillées pendent sur la tranche du bijou, que termine un culot avec deux cornes de bélier. Malgré ses dimensions exiguës, cette monture donne véritablement l'impression la plus achevée de la perfection que purent atteindre nos orfèvres vers le milieu du XVIe siècle; bien entendu, on l'a jadis attribuée à Benvenuto Cellini, procédé trop commode qui a pendant si longtemps dispensé d'examiner attentivement toutes les orfèvreries de la Renaissance. Mais quand on la considère avec réflexion, on y découvre un art qui s'écarte sensiblement de celui du turbulent Florentin; la sobriété et la justesse des attitudes dans les figurines, l'élégante disposition et l'emploi judicieux des éléments principaux, la subordination parfaite des détails à l'effet d'ensemble, nous interdisent de chercher l'auteur au delà des monts. D'ailleurs si véritablement, comme nous le pensons, l'orfèvre qui a exécuté cette monture est français, cela prouve que les rivaux de Cellini avaient su tirer de l'art italien tous les enseignements qu'ils en pouvaient espérer; rien de plus parfait ne sortit jamais d'un atelier lombard ou toscan.

A partir de ce moment, les rares pièces d'orfèvrerie que l'on connaît prouvent que cet art a suivi une évolution parallèle à celle des autres arts industriels, bien connue notamment en ce qui concerne le mobilier, dont beaucoup de spécimens ont survécu. L'art décoratif français a tendu vers une impersonnalité de plus en plus grande, sous des influences que l'on retrouve dans presque toute l'Europe durant la seconde moitié du XVIe siècle. Cette uniformité tient au caractère nomade des artistes, et surtout à la diffusion de plus en plus grande des modèles gravés. Le développement rapide des procédés de reproduction qui avaient pris naissance vers le milieu du XVe siècle, a fourni simultanément à tous les artisans de l'Europe les mêmes planches de modèles; sans doute ils ne les ont pas tous copiées servilement, car leurs diverses traditions nationales n'ont jamais complètement disparu; mais ils se sont du moins presque tous inspirés des mêmes prototypes. Cet idéal commun, colporté par les estampes, était celui de la Renaissance italienne, tout imprégnée de classicisme; sous son influence on voit les mêmes ordres à l'antique, les

mêmes grotesques, les mêmes arabesques, usités simultanément en France, en Allemagne, en Espagne, en Angleterre et ailleurs.



Fig. 264. — Encensoir de la Chapelle du Saint-Esprit. Paris, 1579-1580. (Musée du Louvre.)

Peu d'œuvres françaises importantes nous sont, malheureusement, parvenues pour cette époque. Il n'y a guère lieu d'insister sur la *Nef de Saint-Nicolas-du-Port*, formée d'un coquillage monté en orfèvrerie, qu'il est cependant instructif de comparer à la navette de Chartres, citée plus haut. Quant aux *Statuettes-reliquaires* de saint Wulfran d'Abbeville et de l'évêché de Verdun, elles manquent véritablement trop de valeur artistique. Plus intéressante est la *Croix de Saint-Mihiel*, qu'on a vue au Petit-Palais en 1900; son exécution très soignée fait honneur à l'atelier qui la produisit; et elle permet de constater quelle importance avait alors prise dans l'ornementation l'arabesque traitée d'une façon presque géométrique. Des motifs analogues constituent la décoration d'une aiguière qui fait partie de la collection de Mme la marquise Arconati-Visconti, pièce intéressante d'orfèvrerie civile, dont le poinçon est malheureusement peu lisible.



Fig. 265. — Masse de l'Ordre du Saint-Esprit. Paris, 1584-1585. (Musée du Louvre.)

Plus célèbres sont les objets commandés par Henri III pour la *Chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit*. Sans doute les formes de ces bouteilles, de ces coupes, de ces plats, témoignent d'une fâcheuse pauvreté d'imagination; et leur décor, composé uniquement de zones d'arabesques accompagnées de quelques motifs antiques, manque un peu d'intérêt. Il faut pourtant mentionner à part l'*Encensoir*, qui a la forme d'un temple à colonnes antiques (daté par ses poinçons de 1579-1580), et la *Masse*, dont les bas-reliefs représentent quatre scènes relatives à la réception des chevaliers de l'Ordre; ses poinçons permettent de la dater de 1584-1585.

Au même art appartient enfin une série qu'il convient sans doute de mentionner ici (bien que la matière n'en soit pas précieuse), parce que ses auteurs méritent d'être comptés avec les orfèvres : nous voulons dire les étains. On doit en effet rattacher à l'art français les origines de la fabrication des aignières et bassins si somptueux qui devaient, vers 1600, illustrer le nom de François Briot (né vers 1550 dans le duché de Bar, mort après 1616). Il n'avait pas, en effet, inauguré la fabrication des riches vaisselles d'étain, et l'on doit probablement attribuer les plus anciennes pièces de cette série à des ateliers lyonnais. Ces œuvres, d'un bon style bien qu'un peu chargées, représentent très honorablement l'orfèvrerie française au déclin du XVIe siècle. Il semble en effet que le travail des métaux précieux n'ait guère été florissant vers la fin du règne d'Henri III et au début du règne d'Henri IV ; les guerres civiles qui bouleversèrent la France à cette époque suffisent d'ailleurs à expliquer la décadence momentanée d'une industrie de luxe, à qui la richesse et la paix sont indispensables.

ITALIE

Si étrange que cela puisse sembler au premier abord, on doit faire pour l'Italie la même constatation que pour la France : là aussi, les grandes pièces d'orfèvrerie sont relativement rares. Jamais, cependant, le nombre des artistes ne fut plus grand, et jamais le goût du luxe ne se répandit davantage dans toutes les classes de la société ; mais les œuvres de métaux précieux souffrent plus que les autres des vicissitudes de la mode et de la fortune, leur valeur intrinsèque les destine tôt ou tard au creuset. Ce qui en subsiste, cependant, permet de faire des constatations utiles ; et un grand nombre de noms d'artistes, sauvés de l'oubli par Vasari et par les documents d'archives, permet d'examiner l'histoire de l'orfèvrerie durant presque tout le cours du siècle.

Les artistes ayant en général été assez nomades, et ayant travaillé tantôt à Rome pour les papes, tantôt dans d'autres villes où les princes les appelaient, il est difficile de déterminer des écoles régionales bien distinctes.

On peut cependant citer : à Rome, Antonio di San Marino, Gasparo Galli, Giacomo Gianotti, Bartolomeo Bulgaro, Gasparo Romanesco, Giovanni da Prato, Ottaviano da Orvieto ; — à Naples, les Romanelli ; — en Toscane, Cesarino del Roscetto, les Poggini, Giacomo Marini ; Lorenzo della Nera ; Niccolo Santini, Michelagnolo di Viviano ; — à Milan, les Saracchi, Giovanni Firenzuola ; — à Venise, Miliano Targhetta. Mais il n'y a pas lieu d'insister sur tous ces artistes, de valeur inégale, connus

presque uniquement par les textes; et il convient au contraire de signaler spécialement ceux dont des œuvres certaines ont subsisté.

Pour le début du XVIe siècle il faut citer avant tout Francesco Raibolini, dit Il Francia (né à Bologne vers 1450; mort en 1518), l'un des plus habiles artistes de la première Renaissance, à la fois orfèvre, peintre, nielleur et médailleur, et Ambrogio Foppa, dit Caradosso (né vers 1452; mort en 1526 ou 1527), qui travailla surtout en Lombardie, puis à Rome. Les contemporains de ce dernier, qui parlent de lui avec admiration, nous apprennent qu'il excellait à faire des baisers de paix et des enseignes de chapeaux, décorés de figures en ronde-bosse. Le trésor de la cathédrale de Milan possède une *Paix* qui lui a été attribuée; elle montre, sous une arcade portée par des colonnes de lapis, un groupe de la *Mise au tombeau*, en or; au-dessus, un groupe d'anges tenant les armoiries de Léon X. Grâce à des reproductions anciennes, on a une idée exacte d'une de ses œuvres les plus fameuses, fondue depuis longtemps : la *Tiare* exécutée pour le pape Jules II; de forme simple mais un peu lourde, elle est décorée d'une série de zones d'ornements superposées, et rehaussée de pierreries; d'une somptuosité extrême, elle semble avoir joui d'une admiration particulière.



FIG. 266. — Benvenuto Cellini : Salière de François Ier.
(Musée de Vienne.)

Mais tous ces artistes ont vu leur gloire éclipsée auprès de nos contemporains par celle d'un de leurs rivaux, qui ne les valait sans doute pas : Benvenuto Cellini. Né à Florence en l'an 1500, il commença par étudier dans sa ville natale, admirant par-dessus tout les œuvres de Michel-Ange; puis, vers 1518 ou 1519, il commença sa vie aventureuse en partant brusquement pour Rome. Les péripéties de cette existence agitée sont bien connues, grâce à deux ouvrages qu'il prit soin de rédiger : la *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo*, et les *Trattati dell' oreficeria e della scultura*. Plusieurs fois publiés et traduits, ces écrits ont grandement contribué à la réputation de leur auteur, car ils constituent des documents très précieux sur la vie des artistes en

Europe au XVIe siècle. On ne saurait accepter aveuglément les assertions de Cellini, dont la vantardise et la violence rendent le témoignage souvent suspect; mais ils serviront longtemps de base aux recherches des érudits, et amuseront toujours leurs lecteurs par leur verve et leur pittoresque. Ils montrent qu'on peut diviser la carrière artistique de Cellini en trois grandes périodes : sa vie à Rome auprès des papes Clément VII et Paul III, de 1523 à 1540; son séjour en France, à la cour de François Ier, de 1540 à 1545; enfin son retour dans sa patrie, où il travailla surtout pour Côme Ier de Médicis, de 1544 jusqu'à sa mort, survenue en 1571.



Fig. 267. — Baiser de paix de la Chapelle du Saint-Esprit. Art italien, vers 1500.

(Musée du Louvre.)

La réputation que lui valurent ses écrits lui a fait attribuer en bloc, pendant longtemps, toutes les pièces d'orfèvrerie du XVIe siècle un peu importantes, sans exception. Nous ne saurions examiner ici les plus vraisemblables de ces hypothèses, et nous nous bornerons à signaler les deux seuls ouvrages certains que l'on connaisse de sa main. Encore le premier ne nous est-il conservé que par un dessin, identifié depuis peu d'années; c'est un *Mors de chape* exécuté en 1529 pour le pape Clément VII, et dont la commande est racontée en détail dans les Mémoires de Cellini; on y voit au centre Dieu le Père, assis de trois quarts, tenant le globe et bénissant, entouré de petits anges nus; plusieurs pierres précieuses sont agencées dans la composition, notamment un gros diamant qui sert de siège au Père éternel. Le bijou original fut fondu par ordre du pape Pie VI, en 1797, pour payer l'indemnité de guerre exigée par le traité de Tolentino. La seule œuvre certaine de Cellini, parvenue jusqu'à nous, est la *Salière* en or, conservée au Musée impérial de Vienne. L'artiste en avait fait le premier modèle à Rome, en 1540, pour le cardinal de Ferrare, mais n'eut

pas le temps de l'exécuter; il l'emporta avec lui en France et le montra à François Ier, qui lui ordonna de l'exécuter en or. La pièce, de forme ovale, représente Neptune et la Terre, assis et se faisant face; autour d'eux, sur le socle, se pressent des attributs appropriés et des figures allégoriques. Elle demeura dans le trésor de la couronne de France pendant une trentaine d'années seulement; car, en 1570, le roi Charles IX, au moment de son mariage avec Élisabeth d'Autriche, la donna à son oncle l'archiduc Ferdinand; ce dernier l'emporta au château d'Ambras, dont les collections célèbres figurent aujourd'hui au Musée de Vienne. Cellini s'y est montré sculpteur très habile; mais le style de la pièce, assez impersonnel, témoigne d'une imitation directe de Michel-Ange.

Durant son séjour à Paris (1540-1545) Cellini fut logé au petit hôtel de Nesle; appelé par François Ier à titre d'orfèvre, il entreprit bientôt de grands ouvrages de sculpture qui, durant les trois dernières années, le détournèrent presque de tout autre travail. Comme orfèvreries il fit seulement une grande figure en argent de Jupiter, la salière, et quelques vases d'argent.

Autour de lui s'était groupé un atelier qui devint rapidement considérable; à la fin il avait plus de trente élèves, français, italiens et allemands.



Phot. Alinari.

Fig. 268. — Reliquaire du Saint Anneau (1511).

(Cathédrale de Pérouse.)

Cet internationalisme de l'orfèvrerie est une des grandes difficultés que présente son histoire à partir du milieu du xvie siècle; il est souvent impossible, quand on n'est guidé ni par des textes ni par des poinçons, de déterminer avec certitude la nationalité des objets.

Les belles pièces de cette époque sûrement italiennes ne sont pas très nombreuses et n'ont pas toutes été bien étudiées. Pour la transition du xve au xvie siècle, on peut former un groupe de trois beaux *Baisers de paix*, dont le plus important a fait partie de la Chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit, et est conservé au Musée du Louvre; les deux autres appartiennent à M. Pierpont Morgan et à la cathédrale de Nice. On en rapprochera le *Reliquaire du Saint Anneau*, à la cathédrale de Pérouse, exécuté

en 1511 par Cesarino et Federico del Roscetto, élégant spécimen de l'art « à l'antique ». D'un style plus avancé sont l'*Aiguière* et le *Bassin du palais Pitti*, à Florence; l'*Aiguière* et le *Bassin*, provenant de Padoue, conservés au Kunstgewerbe-Museum de Berlin; une *Aiguière*, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale; le *Reliquaire de San Eutizio*, daté de 1544, à la Pinacothèque de Spolète.

L'incertitude dans les attributions est plus grande encore pour les bijoux de cette époque, relativement nombreux, où les perles baroques, les pierreries et l'émail se joignent au décor plastique; on la retrouve également dans l'étude des montures d'orfèvrerie, parfois très somptueuses, qui rehaussent les vases et coffrets en pierres dures, œuvres parfois plus surprenantes que belles des Valerio Belli, Giovanni Bernardi da Castelbolognese, et de leurs émules. On sait que l'un deux, Matteo dal Nassaro, travailla à Paris pour François Ier.

ALLEMAGNE

L'embarras que l'on éprouve à étudier les pièces d'orfèvrerie italiennes cesse quand on aborde l'orfèvrerie allemande; là, en effet, un ensemble de pièces considérable, souvent pourvues de poinçons et de dates, permet un classement certain et des attributions évidentes.

Dans les pays germaniques le style gothique a persisté, on le sait, assez tard; de grands génies comme Albert Durer († 1528) ne s'en sont jamais complètement affranchis, comme le prouve un dessin de coupe daté de 1525. Hans Holbein († 1543) est plus véritablement un artiste de la Renaissance, témoin son projet de coupe pour Jane Seymour, et une *Aiguière* en cristal de roche, exécutée sous son influence, que le Kunstgewerbe-Museum de Berlin a récemment acquise.

Quand on examine toutes les pièces de cette époque qui sont parvenues jusqu'à nous, on est frappé du petit nombre d'objets à destination religieuse qu'on y trouve, et aussi du peu de variété dans les formes. La première constatation peut s'expliquer par le grand mouvement de la Réforme, qui supprima en partie les commandes ecclésiastiques; la seconde tient au développement des corporations et des villes, dont le premier soin paraît avoir été de se commander ou d'offrir en présent le « Pokal », grande coupe montée sur un pied, indispensable aux beuveries officielles. On peut suivre dans leur ornementation la transformation, puis la disparition, des éléments décoratifs de l'époque antérieure; le godron, qui jadis intervenait partout, est réduit à un rôle plus effacé, accompagné de rinceaux et de figures. Pour la forme, on abandonne progressivement

la tendance, toute gothique, à l'allongement en hauteur; on en vient peu à peu à une forme générale cylindrique, coupée par une série de rétrécissements superposés, qui déterminent des lignes horizontales. Si bien qu'on peut classer les coupes en trois groupes successifs, que distinguent des caractères particuliers : d'abord des formes encore gothiques, dont les pointes s'arrondissent peu à peu; puis les formes de la Renaissance classique, avec des coupes hémisphériques; enfin les formes cylindriques, avec des parties rétrécies.

Comme pièces de la transition, nous citerons le *Pokal de Luther*, à Greifswald, daté de 1525, et le *Pokal du Musée de Vienne*, qui sont encore presque purement gothiques; les traditions du XV[e] siècle étaient d'ailleurs si fortes qu'on les voit persister jusque dans la seconde moitié du XVI[e], témoin un *Pokal* dont la coupe, en forme de grappe, est supportée par un personnage en armure, œuvre de Hans Pezolt de Nuremberg, vers 1580 (au Musée de Berlin). La transition à la Renaissance est déjà accomplie, au contraire, dans certaines pièces plus anciennes, comme le *Coffret* en argent, décoré à la fois de sujets antiques et de scènes contemporaines, que possède le Cabinet des Médailles à Paris. Et c'est tout à fait le style nouveau que l'on voit s'épanouir, avec plus ou moins d'habileté, dans des morceaux comme le *Interimsbecher* et le *double Pokal du trésor de Lunebourg* (au Musée de Berlin); le *Calice du comte de Mansfeld*, archevêque de Cologne (entre 1558 et 1562), à Dresde; le grand *Pokal de Graz*, œuvre d'un orfèvre inconnu d'Augsbourg, dont la silhouette ne manque pas d'élégance; le *Pokal du comte de Waldeck-Limpurg*, à Gaildorf, exécuté à Nuremberg en 1562; le *Pokal des landgraves de Hesse*, à Cassel, exécuté à Nuremberg par Élias Lenker en 1571. Un *Vase* décoré d'émail et de pierreries (Musée de Munich), par Hans Reimer en 1565, témoigne au même moment d'un goût fâcheux pour la lourdeur et la somptuosité, tandis que le grand *Pokal du trésor bavarois*, par l'orfèvre strasbourgeois Georg Kobenhaupt (entre 1554 et 1567), déplaît, malgré une silhouette assez élégante, par la surcharge et la complication du décor. La grande *Chope de Schwerin*, datée de 1590, annonce déjà, malgré une certaine noblesse de forme, l'art du XVII[e] siècle.



FIG. 269. Pokal de Luther (1525). (Greifswald.)

Durant toute cette période la plupart des grandes villes ont eu des

ateliers florissants; mais il en est deux dont les orfèvres ont conquis, par leur talent et par leur nombre, une influence prépondérante : Nuremberg et Augsbourg. Parmi ces artistes, certains ont joui d'une réputation légitime et méritent d'être mis hors de pair : avant tout, Wenzel Jamnitzer, Hans Petzolt, et Anton Eisenhoit.

Wenzel Jamnitzer, de Nuremberg (1508-1585), a fait véritablement en Allemagne figure de grand artiste; chef d'un atelier considérable, aidé par plusieurs membres de sa famille et notamment par son frère Albrecht, il a conçu et exécuté des travaux importants. Son œuvre la plus ancienne, une *Coupe* du Musée de Gotha (vers 1540), conserve encore la forme des coupes gothiques en bois. On trouve au contraire son style personnel dans le fameux *Surtout de table*, dit de la famille Merkel, daté de 1549, qui fut acquis par le baron Karl von Rothschild, de Francfort, et appartient aujourd'hui à Mme la baronne James de Rothschild. C'est une très grande coupe, supportée par une figure de femme debout sur un monticule; si le décor de la coupe même est formé en partie d'arabesques émaillées, ce qui frappe surtout dans cette pièce, c'est la profusion de motifs végétaux, traités avec une minutie presque extraordinaire. Le même souci de réalisme caractérise un *Bassin d'aiguière* du Musée du Louvre, où l'on remarque des animaux et des plantes émaillés au naturel. C'est là sans doute un reste de traditions gothiques attardées; en tous cas, on constate que Jamnitzer y a renoncé dans ses ouvrages ultérieurs. On en chercherait vainement trace, par exemple, dans le grand *Pokal*, daté de 1580, que possède S. M. l'Empereur d'Allemagne; la forme en est strictement dans le goût de la pleine Renaissance, et son décor, d'ailleurs très chargé, dénote une influence de l'antique; néanmoins les cinq personnages (dont l'empereur Rodolphe II) qui couronnent le couvercle portent l'armure du temps, non le costume à la romaine. L'orfèvrerie n'absorba pas toute l'activité de W. Jamnitzer, car on connaît de sa main un astrolabe (à Dresde) daté de 1578, et aussi quelques gravures. Autour de lui il convient de citer plusieurs membres



Fig. 270. — Pokal par W. Jamnitzer (1580).
(Coll. de S. M. l'Empereur d'Allemagne.)

de sa famille, qui ont également marqué leurs pièces du poinçon à tête de lion, avec les initiales de leurs prénoms : Albrecht, Barthold, Christoph, Hans, Abraham ; le plus connu d'entre eux est Christoph (de 1555 à 1618).

Hans Petzolt (1551-1633), aussi de Nuremberg, semblerait avoir eu une personnalité moins tranchée ; il s'affranchit plus difficilement des anciens types gothiques, comme le prouverait notamment le *Pokal de Diane*, qui appartient à S. M. l'Empereur d'Allemagne, où le godron traditionnel du xve siècle joue un rôle important ; on retrouve d'ailleurs encore ce motif (voir plus haut) dans d'autres œuvres du maître.



Fig. 271. — Épée de Malte. Art allemand, xvie siècle. (Cabinet des Médailles.)

La manière d'Anton Eisenhoit est toute différente. Né en Westphalie, en 1544, il séjourna en Italie, d'où il revint tout imprégné de Renaissance ; le décor de ses pièces d'orfèvrerie se compose surtout de bas-reliefs à personnages, traités un peu comme des plaquettes. On en peut juger d'après la garniture complète d'un autel, commandée par un prince-évêque de Paderborn, Théodore de Fürstenberg ; elle comprend une *Reliure de Pontifical*, une *Reliure de Missel*, un *Crucifix*, un *Calice*, un *Bénitier*, un *Encensoir*, exécutés en 1588 et 1589.

C'est également à l'art italianisant qu'appartiennent quelques belles poignées d'armes en orfèvrerie, exécutées sur les modèles d'un artiste bavarois du milieu du siècle, Hans Mülich (1516-1573). Témoins le *Poignard des Grands-Maîtres de Malte* et leur *Épée* (au Louvre, et au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale), donnés à Bonaparte après la prise de Malte en 1798 ; et une seconde *Épée*, au Musée de Cassel.

PAYS-BAS

Les arts industriels prirent dans les Pays-Bas, durant les deux premiers tiers du XVIe siècle, un développement considérable, notamment en Flandre où beaucoup de villes eurent une ère de prospérité prodigieuse. Si ce mouvement fut malheureusement arrêté, de 1566 à 1584, par les guerres contre les Espagnols, la répression sanglante du duc d'Albe, et les pillages des Iconoclastes, du moins une série d'artistes habiles avait produit, durant la première partie du siècle, beaucoup d'œuvres importantes. Plusieurs graveurs d'ornements avaient contribué à diriger ces efforts, notamment Peter Coecke, dit Peter Van Aelst (1507-1550), et son élève Hans Vredeman de Vries (1527-1588).



Fig. 272. — Aiguière de Charles-Quint. Anvers, 1558-1559.
(Musée du Louvre.)

L'œuvre la plus fameuse de l'orfèvrerie flamande est l'*Aiguière et son plateau*, qui ont jadis appartenu à la famille de Chimay, et que le Louvre possède depuis plus d'un siècle. Longtemps méconnue, l'histoire de ces deux pièces a pu être reconstituée assez exactement grâce aux poinçons qu'elles portent; on y relève en effet la main coupée, marque bien connue des artisans anversois; un monogramme formé des lettres P. R. T., initiales d'un artiste non encore identifié; et la lettre Z, poinçon annuel qui doit correspondre aux années 1558-1559. On ne saurait être surpris en constatant que des morceaux aussi somptueux sortent d'un atelier anversois; car la prospérité de son port (due en partie à la décadence de celui de Bruges) avait fait d'Anvers une des cités les plus riches de l'Europe du Nord. Le sujet représenté sur le bassin est indiqué par l'inscription : « *Expeditio et victoria africana Caroli V Imp. P. F. Augusto* 1535 ». Ce bassin et cette aiguière n'ont probablement pas été commandés par l'empereur lui-même; mais il est curieux de constater que les épisodes de la campagne sont inspirés des cartons de Jean Vermeyen, peints par ordre de l'empereur pour les tapisseries célèbres conservées aujourd'hui à Madrid.

D'un autre atelier anversois sortirent, quelques années plus tard, deux pièces analogues, un *Plat* aux armoiries de la famille d'Aspremont de Lynden, et une *Aiguière*, qui sont entrés au British Museum avec le

Waddesdon Bequest. Il faut en rapprocher également une *Aiguière* conservée au Kremlin.

Pour la Hollande il convient de citer le *Pokal de Veere*, daté de 1546, la *Corne à boire*, avec monture d'argent, de la gilde de Sébastien, datée de 1565, et une autre datée de 1566 (toutes deux au Rijksmuseum, à Amsterdam). Plus importante est la *Coupe de Breda*, de 1595, donnée au comte Philippe de Hohenlohe en souvenir du siège de la ville, qui y est représenté; c'est une pièce d'une forme encore élégante, malgré quelques détails qui compliquent inutilement sa silhouette.

Le meilleur orfèvre néerlandais du XVIe siècle, Paul Van Vianen, n'a guère vécu dans son pays natal; après un séjour en Italie, il s'établit en 1596 à Munich; puis Rodolphe II le fit venir à Prague, où il mourut vers 1614.

Ces pièces de la seconde moitié du XVIe siècle présentent, presque toutes, le même caractère d'art italianisant et international que nous avons déjà signalé plusieurs fois, et qui rend leur classement si difficile quand on n'est guidé ni par des poinçons ni par des signatures.

ESPAGNE

Depuis quelques années la connaissance de l'orfèvrerie espagnole — dont il subsiste une quantité considérable — a fait de grands progrès, grâce surtout à un examen attentif des poinçons dont la plupart des pièces sont heureusement pourvues. On pourra reconstituer peu à peu des centres de fabrication, dont certains, comme Barcelone, ont été très importants.

Au commencement du XVIe siècle, l'art gothique règne encore complètement; il n'est sans doute pas d'un goût aussi pur que dans notre pays, mais les éléments décoratifs de la Renaissance ne s'y mêlent guère, et les formes continuent la tradition antérieure. C'est ce que permettent de constater, par exemple, la *Monstrance d'Ejulve* (Teruel), qui porte le poinçon de Barcelone; le *Baiser de paix de Santa Ana de Triana*, fabriqué à Séville; la *Croix de Monreal del Campo* (Teruel) et le *Baiser de paix de la cathédrale de Saragosse*.

Peu après, le décor de la première Renaissance, avec ses formes italianisantes et ses rinceaux, vient se mêler aux traditions gothiques, et de ce mélange naissent quelques œuvres charmantes, comme le *Buste-reliquaire de sainte Anne*, à Cariñena près de Saragosse (dont il porte le poinçon); on peut suivre les progrès de la mode nouvelle avec l'*Aiguière de l'église San Pablo de Saragosse* (poinçon de cette même ville), dont les

pans coupés se couvrent de rinceaux et de « candélabres » : avec le *Bassin de la cathédrale de Téruel*, ou la *Croix de Longares* (Saragosse). A ce moment le goût italien se répand rapidement dans la péninsule, sous l'influence des estampes étrangères (car il semble que l'Espagne n'ait pas eu un seul graveur d'ornements célèbre), puis grâce aux modèles fournis par les artistes italiens que Philippe II fit venir : les Poggini, Leone et Pompeo Leoni, Jacopo da Trezzo, etc. De cette époque datent quelques œuvres remarquables, comme la *Crosse* en cristal de roche et en argent doré, provenant d'Avila,



Phot. E. Bertaux.
FIG. 273. — Buste de sainte Anne. Art espagnol. XVIe siècle. (Cariñena.)



Phot. E. Bertaux.
FIG. 274. — F. Becerril : Baiser de paix de Ciudad-Real (1565).

qui a été léguée au Musée du Louvre par M. le baron Adolphe de Rothschild. Alors aussi apparaissent quelques-uns des grands artistes de la Renaissance, parmi lesquels nous citerons seulement les deux familles les plus célèbres : les Becerril et les Arfe.

Trois artistes ont illustré, à Cuenca, le nom de Becerril : Alonso, qui commença en 1528 le grand tabernacle de la cathédrale (malheureusement fondu pendant la guerre de l'indépendance), ouvrage colossal qui pesait 616 marcs d'argent; son frère Francisco, et Cristobal, fils de ce dernier. Pour Francisco on a une œuvre certaine et remarquable, le *Baiser de Paix des Chevaliers de Saint-Jacques* (aujourd'hui à la cathédrale de

Ciudad-Real), qui porte le poinçon de Cuenca, celui du maître, et la date de 1565.

La famille des Arfe a produit également plusieurs générations d'orfèvres; d'abord Enrique de Arfe, d'origine allemande, qui a exécuté dans le style gothique le grand *Tabernacle de Cordoue* (1513) et celui *de Tolède*, véritable monument. Puis son fils Antonio, auteur des *Tabernacles de Santiago de Galicia* et *de Medina de Rioseco.* Enfin le fils de ce dernier, Juan de Arfe, artisan et théoricien, sorte de Cellini espagnol, que ses livres (notamment le *De Varia conmensuración*, 1585) ont illustré autant que ses orfèvreries, parmi lesquelles il faut citer le *Tabernacle de la cathédrale de Séville*, œuvre du style le plus classique, exécuté de 1580 à 1587.

Les artistes portugais ont évolué parallèlement à ceux de l'Espagne; ils ont souvent produit des œuvres lourdes et compliquées, comme la *Croix de Guimaraes*, ou l'*Aiguière* et le *Bassin du Wallace Museum* de Londres.



Phot. Victoria and Albert Museum.

Fig. 275. — Salière. Art anglais (1586).

(Victoria and Albert Museum.)

Parmi les autres pays il n'y aurait guère lieu de mentionner ici que l'Angleterre; non que ses artistes aient fait preuve d'une grande personnalité, ni laissé beaucoup de chefs-d'œuvre; mais on connaît assez bien leur production, qui semble avoir été relativement considérable. Comme à d'autres époques, c'est en partie à des étrangers que l'art anglais doit son renouveau au XVIe siècle. La présence de Holbein à Londres, de 1526 à 1543, influa certainement sur les arts industriels, pour lesquels il dessina un grand nombre de modèles, notamment celui de la coupe de la reine Jane Seymour. D'autres maîtres allemands et flamands s'y étaient établis

à la même époque, témoin l'orfèvre Jean d'Anvers, ami de Holbein, qui travailla pour la maison royale et exécuta parfois des projets de son illustre compagnon.

Si les pièces conservent assez longtemps les formes de l'époque antérieure — notamment les salières, qui jouent un grand rôle dans l'argenterie de ce temps, et l'orfèvrerie religieuse, témoin le *Calice du Corpus-Christi College* à Oxford (daté de 1507-1508) — leur décor se conforme assez tôt au goût nouveau. Une *Coupe* de 1525, appartenant au duc de Norfolk, a déjà au couvercle et au pied des grotesques et des rinceaux du style italianisant; il est vrai qu'au bord supérieur de son pied persiste une couronne de feuillages ajourés, de tradition toute gothique. Une *Coupe basse* en argent doré, datée de 1557-1558, qui fait partie des collections de S. M. l'empereur de Russie, est au contraire un exemple complet du goût classique; son décor se compose de bustes dans des médaillons, de rinceaux et de rubans, répartis sur une forme dont la lourdeur dénoterait une influence allemande. L'art germanique était également familier à l'auteur de la grande *Salière de la Vintner's Company*, de Londres, datée de 1569-1570; sur ses côtés il a disposé des figures de femmes qui, sans être copiées servilement d'après des plaquettes de Peter Flötner, en sont du moins inspirées. Parmi les pièces plus tardives, une autre *Salière*, datée de 1586, conservée au Victoria and Albert Museum, présente une forme trapue qui rappellerait aussi l'art allemand ou hollandais, ainsi que son décor un peu chargé, composé de fruits, d'animaux et de figures. Ici encore on retrouve cette tendance à l'alourdissement qui semble avoir été générale, pour l'orfèvrerie, à la fin du XVIe siècle.

ÉMAILLERIE

Il est assez singulier de devoir faire, à deux reprises différentes dans le cours des âges, la même constatation au sujet de l'émaillerie. On sait qu'au XIIe siècle l'art de l'émail champlevé sur cuivre prit à Limoges un développement assez rapide, et connut au XIIIe siècle une telle prospérité que ses produits se répandirent dans l'Europe entière. Or à la fin du XVe siècle le même phénomène se reproduit; l'art de l'émail peint sur cuivre (car cette fois la technique a changé) prend un essor soudain, et a bientôt un succès tel que Limoges devient au XVIe siècle, et demeure encore au XVIIe siècle, le centre incontesté de la peinture en émail, pour laquelle les commandes lui affluent de toutes parts. Il semble d'ailleurs plus facile de constater ces faits que d'en donner une

explication satisfaisante, car Limoges ne fut jamais qu'une ville d'importance secondaire, dans une région qui ne s'illustra point par une culture artistique exceptionnelle.

Le seul autre pays où l'émaillerie ait eu quelque importance est l'Italie, qui produisit quelques œuvres charmantes à la fin du xve siècle et au début du xvie ; mais nous n'avons point à revenir sur ce qui a déjà été dit à son sujet (tome III, p. 889 et s.), et nous n'aurons à nous préoccuper ici que de la France.

La renaissance de l'émaillerie à Limoges paraît avoir commencé durant le troisième quart du xve siècle, si tant est toutefois qu'on puisse attribuer à un atelier limousin les deux petites *Plaques du Musée des Antiquaires de l'Ouest*, à Poitiers, qui représentent un homme et une femme, en buste, vêtus à la mode du temps de Charles VII ; du moins on a sûrement affaire à des œuvres limousines quand on arrive à des pièces comme le *Reliquaire de saint Sébastien*, conservé à l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), que les armoiries de son donateur datent entre 1471 et 1495.

Au même moment, d'ailleurs, apparaissent les premiers grands ateliers, dont le plus connu est actuellement celui du pseudo-*Monvaerni*. Une erreur de lecture a fait prendre par un amateur lyonnais du temps de Louis-Philippe, M. Didier-Petit, une inscription sur un émail de sa collection (aujourd'hui en Amérique) pour un nom d'artiste ; mais cette méprise aura du moins été utile, en attirant l'attention sur un des artisans les plus caractéristiques du xve siècle. Des travaux récents ont permis de grouper une quarantaine d'œuvres de cet atelier, qui a dû travailler durant tout le dernier quart du siècle ; les morceaux les plus importants qu'on lui attribue sont : le *Triptyque* déjà cité de la collection Didier-Petit, qui a fait partie ensuite des collections Odiot et Cottreau ; les douze grandes plaques, représentant des scènes de la *Passion*, au Musée du Louvre ; le *Triptyque* de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild ; le *Triptyque* de la collection Czartorisky à Goluchow ; la *Pitié* du Kunstgewerbe Museum de Berlin ; la *Pitié* du Musée de Cluny ; l'*Adoration des Mages* du Musée Dubouché à Limoges, où figure un donateur qui semble être Jean Ier Barthon, évêque de Limoges († 1497). L'art du pseudo-Monvaerni n'est point exempt d'une certaine rudesse ; l'emploi de couleurs assez claires, d'un effet souvent dur, accentue encore le réalisme un peu lourd de son dessin ; mais ses ouvrages ont une saveur particulière, qui les a fait rechercher depuis quelques années.

Tout à fait vers la fin du xve siècle, et contemporaines par conséquent des dernières œuvres du groupe précédent, apparaissent celles du plus illustre parmi les anciens émailleurs de Limoges, Léonard (dit Nardon) Pénicaud. Chef d'une famille qui a produit un grand nombre d'artistes, il

s'est vu attribuer indistinctement tous les émaux exécutés à Limoges de 1490 à 1530 environ; des travaux annoncés permettront peut-être bientôt de discerner ses ouvrages personnels de ceux qui doivent revenir à ses contemporains, dont plusieurs sont connus grâce à des documents anciens. A ce propos, il ne sera pas inutile de faire observer que malheureusement les archives limousines n'ont pas été explorées méthodiquement pour l'histoire de l'émaillerie. Actuellement encore on est trop souvent contraint d'utiliser les renseignements donnés il y a cinquante ans par l'abbé Texier, Maurice Ardant et Aug. Du Boys; or ces érudits, plus zélés que soigneux, n'ont presque jamais publié le texte même des documents qu'ils avaient le mérite de découvrir, ni indiqué leur origine exacte; de sorte que leurs successeurs se transmettent des indications souvent fautives, qu'il serait indispensable de vérifier. Une publication critique des textes du XVIe siècle relatifs aux artistes limousins rendrait les plus grands services.

Nardon Pénicaud, qui a fourni l'occasion de ces remarques, compte parmi les émailleurs dont la vie nous est le mieux connue. M. Maurice Ardant a recueilli en effet plusieurs documents qui permettent de constater son existence pendant plus de quarante ans. En 1495, il est mentionné comme devant une rente sur deux vignes qu'il possédait; en 1511, ses concitoyens le nomment centenier pour l'élection des consuls dans le quartier du Clocher; il est élu consul en 1513; des immeubles lui appartenant sont mentionnés dans des actes de 1533, 1537 et 1539. Nardon Pénicaud devait être majeur en 1495, ce qui reporterait sa naissance avant 1474; supposition que confirme une de ses œuvres, datée de 1503. Cet émail, conservé au Musée de Cluny, est d'une importance particulière, car on ne connaît pas d'autre pièce signée et datée, pour le début du XVIe siècle; et grâce à lui on pourra reconstituer, par comparaison, l'œuvre de son auteur. C'est une grande plaque, qui représente le *Christ en Croix*, entouré de la Vierge, saint Jean, la Madeleine et quatre anges; audessous, deux personnages agenouillés, dont le donateur, nommé par une longue inscription qui se termine par la signature : « *Nardon Pénicaud de Limoges hoc fecit prima die aprilis anno milleno quingentesimo tercio* ». Par cette œuvre certaine on connaît exactement le style de Nardon Pénicaud, qui semble avoir été un artiste d'une réelle importance; sa manière est caractérisée par l'emploi d'émaux aux tons francs et chauds; par des cabochons en relief qui accentuent la richesse du coloris; par un dessin assez ferme, à traits noirs très nets, aux ombres indiquées par des hachures fines; il donne à ses personnages des proportions un peu trapues et ne s'attache guère à varier l'expression de leurs visages, auxquels on pourrait reprocher une certaine impersonnalité. Le type général est celui de l'art gothique finissant, avec le mélange caractéris-

tique de traditions du xve siècle et d'influences italiennes, peu accentuées d'ailleurs; les architectures varient de l'ogival fleuri au style composite du commencement du xvie siècle.

Comme l'atelier de Nardon semble avoir joui d'une vogue assez longue, et comme il a besogné à un moment où l'art français évoluait rapidement, il sera assez difficile de reconstituer son œuvre; car il paraît évident que sa manière a dû changer notablement au cours d'une longue activité qui s'étendrait environ de 1495 à 1530. Aussi, parmi les nombreuses pièces qui portent aujourd'hui son nom, en est-il peu qu'on puisse lui attribuer avec quelque certitude. L'un des morceaux les plus voisins de la plaque de Cluny est le triptyque du Musée de Bourges (la *Crucifixion*, entre le *Portement de Croix* et la *Descente de Croix*).



Fig. 276. — Nardon Pénicaud : Le Calvaire (1505).
(Musée de Cluny.)

Parmi les œuvres plus ou moins analogues nous citerons seulement la plaque ronde du Louvre, qui représente, non sans grandeur, le *Couronnement de la Vierge*, et le grand triptyque du Victoria and Albert Museum (l'*Annonciation*, entre *Louis XII* et *Anne de Bretagne* présentés par leurs saints patrons). Ce qui complique encore l'étude de cette série considérable est le fait — dont il faut toujours tenir compte quand on étudie l'émaillerie limousine — que les artisans du xvie siècle ignoraient notre conception moderne de la propriété artistique, et que les ateliers contemporains de ceux des maîtres en vogue n'eurent aucun scrupule à imiter leur manière. Il en résulte, pour les séries où l'on a peu de pièces signées, une confusion presque inextricable.

Nardon Pénicaud fut le fondateur d'une dynastie d'artistes — cas très fréquent à Limoges — qui paraît avoir travaillé durant presque tout le XVIe siècle. Mais la présence, parmi sa famille, de plusieurs artistes nommés Jean, et la publication incomplète des textes qui les mentionnent, compliquent de la façon la plus fâcheuse l'établissement de leur généalogie. Ne pouvant entrer ici dans le détail, nous nous bornerons à dire que des actes datés de 1534 à 1615 mentionnent plusieurs Jehan Pénicaud, auxquels il convient d'attribuer des œuvres signées de diverses manières.



Phot. Victoria and Albert Museum.

Fig. 277. — Jean Ier Pénicaud : Le Couronnement d'épines. (Victoria and Albert Museum.)

Le plus ancien est celui qu'on appelle généralement *Jean Ier Pénicaud*. L'examen de ses œuvres prouve qu'il était déjà passé maître au début du règne de François Ier, ce qui permet de supposer qu'il était né vers 1485 ; s'il avait atteint l'âge de 70 ans, il serait mort vers 1555, et on peut le considérer comme ayant travaillé durant la première moitié du XVIe siècle. D'après la date probable de sa naissance, il serait le frère (et non le fils) de Nardon.

Grâce à plusieurs œuvres signées, on peut juger exactement de sa manière. Ce sont d'abord deux plaques, représentant la *Flagellation* et le *Couronnement d'épines*, conservées au Victoria and Albert Museum ; la première, signée IOHAN : P., reproduit avec quelques variantes une planche de la *Petite Passion*, d'Albert Dürer (achevée en 1511) ; la seconde, signée IOHAN : PENICAULT, reproduit une autre gravure de la même suite. Au même art se rattache une autre plaque, représentant *la Cène*, signée I. P. dont nous ignorons le possesseur actuel. L'influence de Dürer apparaît encore dans une plaque de plus grandes dimensions, *Jésus au jardin des Oliviers*, signée I. P., que M. Pierpont Morgan acquit en 1910 à la vente Cottreau, à Paris. Dans un beau triptyque du Musée de Berlin (la *Crucifixion*, entre

la *Marche au Calvaire* et la *Descente de Croix*), signé aussi I. P., on pourrait discerner des indices d'un art un peu plus avancé.

Ce groupe d'œuvres classe Jean Ier Pénicaud parmi les meilleurs artistes de Limoges; dessinateur plus habile que Nardon, assoupli par les influences italiennes, il a la même virtuosité technique; dans ses plaques, d'une réussite souvent admirable, on reconnaît un jaune vif et un ton pourpre d'une intensité surprenante. On a vu qu'il demandait souvent son inspiration aux graveurs contemporains : c'est le début d'une tendance qui deviendra bientôt la règle, et qui asservira les émailleurs à la copie des estampes.



Phot. Victoria and Albert Museum
Fig. 278. — Jean II Pénicaud : Saint Luc (1549).
(Victoria and Albert Museum.)

Toutes ces œuvres de Nardon et de Jean Ier ont un contre-émail épais et souvent grossier, formé des résidus de l'atelier; on ne sait donc point si elles portent au revers le poinçon, formé d'un P couronné, que l'on retrouve désormais sur beaucoup de pièces de divers Pénicaud.

Un peu plus tard que Jean Ier apparaît un autre artiste de la même famille, désigné depuis M. Ardant sous le nom de Jean II Pénicaud, par suite de la nécessité où l'on s'est vu de répartir entre plusieurs personnages les documents et les ouvrages où figure le nom de Jean Pénicaud. Ses premières œuvres datées remontent à 1534, ce qui reporterait sa naissance un peu avant 1510, et permettrait de voir en lui le Jean Pénicaud qui en 1564 suivit Léonard Limosin à Bordeaux, afin de travailler avec lui aux décorations commandées pour l'entrée de Catherine de Médicis et de Charles IX, et qui fut, avec le même Léonard, consul en 1571; ce serait lui également dont un acte de 1588 mentionnerait le décès, antérieurement survenu. Le style de ses œuvres certaines expliquerait et confirmerait ses relations avec Léonard Limosin; on y trouve, en effet, les premières manifestations, à Limoges, du pur classicisme; il donne à ses personnages des attitudes savamment contournées, et gonfle leurs muscles, à l'exemple

de Michel-Ange et de son école. Au revers de ses plaques il frappe ce poinçon, formé d'un P couronné, qui semble avoir servi à plusieurs des Pénicaud, et il signe habituellement « Pénicaud le Jeune », mais de diverses manières ; ainsi le *Portrait de Clément VII*, au Louvre, est signé : « 1534. P. I. » ; la belle *Coupe* du Victoria and Albert Museum (legs Salting), qui représente des scènes de la vie de Samson, est signée : « IOHANNES PENICAUDI IUNIOR. 1539 » ; l'une des plaques de la série illustrant la *Vie de saint Martial* est signée « IOHANNES M. F. PENICAU- DIUS IU (nior) » ; les quatre *Vertus* de la vente Cottreau (Paris, 1910) sont signées : « I. A. PENICAUD. IUNIOR », ou « P. I. ». L'*Espérance* du British Museum (qui appartient à une série analogue) est signée : « P. I. 1541 ». Toutefois le *Saint Luc* du Victoria and Albert Museum est signé : « I. PENICAULT, 1549 ».

Cette forme presque constante de sa signature aiderait à séparer son œuvre de celle d'un de ses contemporains avec lequel on l'a généralement confondu : le maître qui signait I P et dans lequel on voudrait reconnaître Jean Poillevé. On a tenté récemment d'identifier ce maître avec l'artiste énigmatique qui a signé KIP, KI, IPK, KIG, et qui a souvent marqué ses pièces d'un poinçon formé d'un lion passant, surmonté des initiales I K. Ce dernier, qui travaillait vers le milieu du XVIe siècle, a produit surtout de petites plaques en grisaille, d'une exécution minutieuse, et d'un style souvent agréable malgré leur maniérisme italianisant.

On a également confondu parfois avec les ouvrages de Jean II Pénicaud ceux d'un émailleur non encore identifié, qui signait M P ; ses grisailles, d'une finesse surprenante, obligent à le compter parmi les plus habiles artisans de son temps ; peu d'œuvres limousines pourraient rivaliser avec les deux *Adorations des Mages* de la collection Dutuit et de la collection de M. le baron Édouard de Rothschild.

Pour en terminer avec le groupe des Pénicaud, nous citerons ici les œuvres, un peu plus récentes, que l'on attribue à un Jean III Pénicaud, dont la manière moins sèche ne manque pas d'élégance, et celles de Pierre Pénicaud, qui a signé de ses initiales un grand bassin du Musée de Cluny, où l'on voit *Moïse expliquant les Tables de la loi*.

A la génération de Jean Ier et de Jean II appartient un artiste très fécond, membre d'une de ces dynasties d'artistes qui ont perpétué pendant longtemps les traditions de leur métier. Mais cette fois encore on éprouve quelque embarras, à cause de la complication des renseignements biographiques, mal élucidés, que les documents fournissent sur sa famille. Deux émailleurs du nom de Couly (Nicolas, Colin) Noylier ont travaillé au XVIe siècle. Le premier, que des documents mentionnent dès 1503, fut élu consul en 1513 avec ses confrères Nardon Pénicaud et Pierre Veyrier. Le second paraît également avoir été consul, en 1567, et vivait encore en 1569. C'est probablement à ce dernier qu'il convient

d'attribuer les émaux qui portent ses initiales avec des dates variant entre 1539 et 1545 ; ces œuvres, assez nombreuses, se reconnaissent facilement à un excès de fondant dans leurs couleurs, à une facture habile mais souvent très lâchée, et à une prédilection singulière pour les inscriptions, jointe à un mépris complet de l'orthographe. Les plus anciennes sont une coupe de la collection Basilewsky, au Musée de l'Ermitage, représentant *David coupant la tête de Goliath*, signée C.N. 1539, et une seconde, avec le même sujet, signée COLIN et datée 1541 ; les dernières sont de l'année 1545, témoin une plaque du Louvre représentant la *Lignée de sainte Anne*, le coffret de l'ancienne collection Lelarge, et celui du musée de l'Hôtel Pincé à Angers. Couly Noylier (on a écrit aussi Nouailher) a copié, comme tous ses contemporains, des gravures allemandes et italiennes; mais il a aussi retracé, sans doute d'après des estampes, des sujets empruntés à la vie contemporaine, ce qui donne à certaines de ses œuvres un intérêt particulier.

A l'époque où florissaient les émailleurs que nous venons de citer (nous devons laisser ici de côté les artistes secondaires et les séries anonymes), deux maîtres plus importants s'étaient déjà fait connaître : Léonard Limosin et Pierre Reymond.

Le premier occupe une place à part ; seul, en effet, parmi tous ses rivaux, il se détache de la foule des artisans provinciaux au milieu desquels il avait grandi, et fait véritablement figure d'artiste, au sens plus moderne de ce mot. Ce n'est point qu'il ait eu plus de talent que tel ou tel autre d'entre eux; mais il paraît s'être mieux assimilé le style nouveau que les gravures italiennes et les artistes d'outre-monts appelés à Fontainebleau par le roi contribuaient à répandre dans toute la France. Il a montré aussi un peu de cette universalité dont se piquaient tant de ses contemporains les plus notoires, et il a fait œuvre de peintre, de graveur, de géomètre.

Certains détails de sa biographie nous échappent malheureusement, malgré sa grande réputation; ainsi l'on n'a pas encore retrouvé ses actes de baptême, de mariage, ni de décès. On sait cependant qu'il naquit vers 1505 à Limoges, où son père était aubergiste; qu'il eut deux fils, et qu'il mourut entre 1575 et 1577. Son frère Martin fut son associé; mais comme on ne connaît aucune œuvre signée par lui seul, on peut supposer qu'il joua dans l'atelier un rôle secondaire. Léonard dut passer, vers le milieu de sa vie, plusieurs années à Paris auprès de la Cour, comme le prouvent les comptes des Bâtiments du Roi; c'est seulement assez tard, en 1572, qu'il reçut les honneurs du consulat à Limoges.

Ses premières œuvres connues, deux plaques de la *Passion* (à Limoges), datées de 1534, reproduisent deux planches de la fameuse *Petite Passion*

d'Albert Dürer, que les émailleurs ont si souvent interprétée. Mais il paraît s'être bien vite écarté de ces gravures germaniques, et avoir cherché ailleurs des modèles plus conformes au dernier goût du jour; dès 1535 il peint une série de l'*Histoire de Psyché* d'après les compositions de Raphaël gravées par le Maître au Dé, qui dut avoir un grand succès, car il la répéta plusieurs fois (Musée du Louvre). A partir de ce moment l'art italien l'a conquis, et il demeurera fidèle aux principes de l'École de Fontainebleau. Le grand nombre de ses ouvrages interdit d'en esquisser ici la liste; mais quelques pièces datées permettront de suivre sa carrière. En 1536 apparaissent ses premières pièces de vaisselle, témoin le couvercle de coupe représentant le *Combat des Centaures et des Lapithes* (coll. de feu M. le baron Gustave de Rothschild). L'année suivante il exécute le joli *Trictrac* du Louvre, décoré de trophées, de médaillons et de rinceaux. De 1538 date le beau *Cor de chasse*, partie en grisaille et partie en couleurs, qui porte, avec des arabesques et des médaillons, la légende de saint Hubert (coll. de M. le baron Maurice de Rothschild). Ces premiers travaux attirèrent sans doute sur lui l'attention du roi, car peu d'années après on constate qu'il a quitté sa ville natale, et besogne pour la Cour; en 1545, François I[er] lui commande une suite de douze plaques représentant les *Apôtres*, aujourd'hui à l'église Saint-Père de Chartres, après avoir décoré à Anet la chapelle de Diane de Poitiers, à qui le roi les avait données. Il semble que l'émailleur n'ait pas été libre de choisir lui-même les modèles de cette suite célèbre; ils lui furent déli-



Fig. 279. — Léonard Limosin : Tableau d'autel de la Sainte-Chapelle.
(Musée du Louvre.)

vrés par le Primatice, dont un des collaborateurs, Rochetel, mit au point les esquisses. Léonard présenta lui-même, en 1547, ces émaux à François Ier, qui l'année suivante lui donna le titre de valet de chambre et émailleur du roi. Henri II continua la faveur royale à Léonard, qui exécuta sur ses ordres, en 1552 et 1553, pour la Sainte-Chapelle, les deux grands tableaux votifs conservés aujourd'hui au Louvre ; cette fois encore le modèle fut fourni par le roi, car les diverses compositions de ces panneaux reproduisent des dessins de Nicolo dell'Abbate. Ces grands ouvrages, d'une habileté technique tout à fait remarquable, durent achever de rendre illustre le maître limousin. Parmi les œuvres plus récentes, il convient de citer surtout le plat du *Festin des Dieux*, exécuté en 1555 pour le connétable de Montmorency (coll. de M. le baron Édouard de Rothschild) où les personnages ont les traits d'Henri II et des plus illustres membres de la Cour, et les plaques de la *Passion* (Musée de Cluny), peintes en 1557, qui reproduisent des compositions originales gravées par le maître.



Fig. 280. — Léonard Limosin : Portrait d'Anne de Montmorency (1556).
(Musée du Louvre.)

Mais ces pièces somptueuses ne forment qu'une partie de l'œuvre de Léonard ; il doit aussi sa réputation à un autre genre dont il fut le créateur : les portraits en émail. Profitant du goût qu'on eut alors en France pour les représentations des personnages illustres, il revint sur ce point aux traditions et aux modèles nationaux ; il s'inspira des nombreux recueils de « crayons » qui circulaient alors, et fixa sur le cuivre, avec une habileté que nul n'égala depuis, les traits des souverains et de leur entourage. Ces portraits émaillés (plus surprenants peut-être que véritablement beaux) eurent dès le début une fortune singulière ; Catherine de Médicis, seule, en posséda plus de trente. On en connaît aujourd'hui encore plus de cent vingt-cinq, dont les dates s'échelonnent de

1535 à 1574. Dans les premiers, comme celui d'Éléonore d'Autriche (1536, au Musée de Cluny), on sent encore une certaine gaucherie ; à partir de 1550, au contraire, la maîtrise de l'artiste s'affirme, et il serait difficile de rien imaginer de plus parfait, en ce genre, que le fameux portrait du connétable Anne de Montmorency au Musée du Louvre, daté de 1556.

Malgré une production aussi considérable, Léonard Limosin ne fit pas seulement œuvre d'émailleur, mais aussi de peintre et de graveur ; le Musée de Limoges a de sa main une *Incrédulité de saint Thomas*, datée de 1551, d'ailleurs assez médiocre ; il a gravé en 1544 une suite de planches de la *Passion*, et l'on sait qu'en 1564 il fut appelé à Bordeaux afin d'exécuter une partie des décorations commandées pour l'entrée de Charles IX et de Catherine de Médicis.



Fig. 281. — Pierre Reymond : Coupe (1544).
(Musée du Louvre.)

A côté de cet artiste illustre, protégé par la Cour, initié aux modes les plus nouvelles par une collaboration avec les peintres appelés d'Italie par le roi, les autres émailleurs limousins font moins brillante figure. L'un des plus habiles, Pierre Reymond, paraît cependant avoir joui d'une grande réputation.

Il est le contemporain de Léonard, car il naquit probablement vers 1515 ; il travaillait déjà en 1534, reçut les honneurs consulaires en 1560 et 1567, et mourut peu après 1584. Moins personnel que son illustre rival, il semblerait plutôt avoir été le chef d'un atelier très achalandé dont les produits, notamment la vaisselle, eurent un légitime succès. Loin de s'attacher spécialement aux modèles italiens, il demeura longtemps fidèle à l'imitation des gravures allemandes, et s'inspira ensuite fréquemment des planches des maîtres français.

Parmi ses œuvres les plus anciennes on doit citer surtout le beau *Triptyque* polychrome (coll. de feu M. le baron Gustave de Rothschild), daté de 1538 ; le *Triptyque* en grisaille de l'ancienne collection Basilewsky (Musée de l'Ermitage), aux armes de Philippe de Bourbon-Busset et de sa femme Louise Borgia, duchesse de Valentinois. Vers 1540-1550 il produisit ses œuvres les plus parfaites, dont on peut citer comme exemple la *Coupe* du Musée du Louvre, datée 1544, qui se recommande par son exécution parfaite, son dessin très sûr, l'harmonie de sa grisaille relevée de légers tons bleus et verts. On n'est point surpris de constater que de telles pièces aient étendu au loin sa réputation, et qu'il ait reçu d'une famille illustre de Bavière, les Tucher, la commande d'un service dont plusieurs

pièces (datées de 1558 à 1562) ont été recueillies par le Musée National de Munich. A partir de 1560 environ, il semble que la fabrication de l'atelier commence à être moins parfaite, bien que certaines pièces, comme les grands *Chandeliers* du Louvre, datés 1564, témoignent encore d'une grande habileté. Bientôt le dessin devient raide et froid, la coloration désagréable et triste, une décadence indéniable se fait sentir. A ce moment, d'ailleurs, la belle période de l'émaillerie limousine allait prendre fin.

Plusieurs des contemporains de Pierre Reymond témoignaient encore cependant d'une rare habileté, et mériteraient mieux qu'une mention rapide. Parmi eux il convient de citer d'abord les Courteys (ou Courtois), qui ont laissé des œuvres tout à fait importantes; les divers membres de cette famille nombreuse n'ont malheureusement pas encore été bien identifiés et la personnalité de certains d'entre eux demeure obscure, car leurs monogrammes pourraient convenir à plusieurs émailleurs contemporains.



Fig. 282. — Pierre Courteys : Plat (1558).
(Musée National Bavarois, Munich.)

Le plus notable d'eux tous est Pierre Courteys. On ignore la date de sa naissance, mais on peut suivre sa carrière de 1544 à 1570 environ, et il devrait être mort avant 1591. Sa plus ancienne œuvre datée est la *Coupe* du Musée de Brunswick, qui représente le Jugement de Pâris et le Triomphe de Diane, et est signée : « P. Corteys. 1544 ». Il a exécuté une grande quantité de pièces de vaisselle, parfois très réussies, comme le *Plat* du Musée de Munich, représentant Suzanne et les Vieillards, daté 1558. Entraîné sans doute par son habileté incontestable, il a tendu vers une manière large et forte, mais parfois tourmentée; peu de ses contemporains auraient été capables de mener à bien l'exécution des neuf grandes *Plaques* du Musée de Cluny, datées de 1559, où il a figuré en demi-relief des Vertus et des Dieux de l'Olympe.

On attribue généralement à un membre de la même famille, Jean Courteys, les nombreux émaux signés I. C., I. Curtius, et I. D. C. Mais d'excellents juges seraient disposés à les donner en partie à un autre artiste, Jean de Court, et nous ne saurions entreprendre ici d'élucider

cette question très embrouillée. Notons seulement que Jean de Court a signé en toutes lettres une *Plaque* du Musée Wallace, qui représente Marguerite de France, duchesse de Savoie, en Minerve (1555); on ne sait s'il conviendrait d'identifier cet émailleur avec le Jean de Court qui devint peintre du roi en 1572, après la mort de François Clouet. On ignore également quels liens de parenté unissaient ces divers artistes à un émailleur excellent, dont on a quelques pièces signées « Jean Court dit Vigier », et datées de 1556 à 1558; son œuvre la plus célèbre est la *Coupe* aux armes de Marie Stuart, qui appartient à lord Malcolm.



Fig. 285. — Le Maître M. D. : Le Christ lavant les pieds des Apôtres.
(Musée du Louvre.)

Parmi les autres artisans de cette brillante pléiade nous citerons enfin un personnage énigmatique, dont les nombreux ouvrages sont signés de diverses manières, surtout « M. D. » ou « M. D. P. P. » ou « M. D. Pape ». On a voulu jadis l'identifier avec un Martin Didier qui fut émailleur du roi en 1599, mais cette hypothèse paraît insoutenable, car ses œuvres semblent plus anciennes ; on les reconnaît facilement à leur tonalité un peu triste, et à leurs glaçures d'un vert translucide. Il a exécuté des pièces de grandes dimensions, notamment des *Triptyques* qui retracent des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste (Musée de Bologne ; Musée de Lyon; coll. Leyland, etc.).

La génération dont nous venons d'énumérer les principaux représentants commence à s'inspirer moins exclusivement des estampes italiennes. Si Marc-Antoine, par exemple, continue à être copié assez tard dans le xvi[e] siècle, les émailleurs s'adressent de préférence à des graveurs français ou allemands plus récents, comme J.-A. Du Cerceau, Ét. Delaune ou Virg. Solis. Il en résulte, pour le style général de leurs œuvres, un changement d'aspect très notable, qui marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'émaillerie. Aussi bien, à partir de 1580 environ, une décadence (inévitable après un si brillant essor) se fait clairement sentir. Si l'exécution matérielle demeure très habile, le dessin s'alourdit, le décor se complique à l'excès, le coloris devient violent et criard. Après Suzanne

Court (ou de Court), qui continue au début du xviie siècle les traditions de sa famille, apparaît une nouvelle génération d'émailleurs, dont l'abondante production ne rachète pas l'indéniable médiocrité.

BIBLIOGRAPHIE

Orfèvrerie. — Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, t. II, 1864, in-8°. — H. Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, Paris, 1896, in-4°. — De Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris*, Paris, t. II, 1892, in-4°. — P. Mantz, Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française, *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. I. — A. Darcel, Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II. — A. Darcel, L'art français au Trocadéro, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II. — Molinier et Marcou, *Exposition rétrospective de l'art français, des origines à* 1800, Paris, 1900, in-folio. — E. Molinier, L'Exposition rétrospective de l'art français, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II. — J. de Foville, Regnault Danet, orfèvre et médailleur de François Ier, *Revue numismatique*, 1910. — A. Bouillet, Un problème d'orfèvrerie, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1899. — A. Bouillet et L. Servières, *Sainte Foy*, Rodez, 1900, in-4°. — Jadart et Demaison, Les reliquaires de l'église de Murtin (Ardennes), *Bull. monumental*, LVII, 1891-92. — Didron aîné, Orfèvrerie de la Renaissance; la croix d'Ahetze, *Ann. archéologiques*, XV, 1855. — A. Darcel, Calice et patène de l'église Saint-Jean-du-Doigt, *Ann. archéologiques*, XIX, 1859. — E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, in-8°. — J.-J. Marquet de Vasselot, La vaisselle d'argent de l'Ordre du Saint-Esprit, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1911. — L. Merlet, *Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres*, Chartres, 1885, in-8°. — H. Demiani, *Fr. Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn*, Leipzig, 1897, in-4°. — O. von Falke, Lyoner Edelzinn, *Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, Berlin, 1910. — G. Swarzenski, *Das Kunstgewerbe der Renaissance in Italien; Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, s. d., in-8°, vol. I. — H. Thurston, Two lost masterpieces of the goldsmith's art, *Burlington Magazine*, VIII, 1905. — E. Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, in-fol. — R. H. Hobart Cust, *The life of Benvenuto Cellini*, London, 1910, 2 volumes in-8°. — L. Dimier, Benvenuto Cellini à la Cour de France, *Revue archéologique*, 1898. — J.-B. Supino, *L'arte di Benvenuto Cellini*, Firenze, 1901, in-8°. — G. C. Williamson, *Catalogue of the collection of jewels and precious works of art, the property of J. Pierpont Morgan*, London, 1910, in-folio. — H. P. Mitchell, An altar-cross and candlesticks said to have been made by Valerio Belli for Francis the first, *Burlington Magazine*, 1906. — A. Pératé, L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse, *Les Arts*, novembre 1907. — Max Creutz, *Kunstgeschichte der Edlen Metalle*, Stuttgart, 1909, in-8°. — W. Behncke, *Das Kunstgewerbe der Renaissance in Deutschland und in den übrigen Ländern nördlich der Alpen: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, vol. I. — Chabouillet, Notice sur un coffret d'argent exécuté pour Franz de Sickingen, *Revue archéologique*, 1861, t. I. — O. von Falke, Die Holbein-Kanne im Kunstgewerbe-Museum, *Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, Berlin, 1909. — F. Luthmer, *Erzeugnisse der Silberschmiedekunst aus dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert*, Leipzig, 1883, in-folio. — E. Molinier, Deux œuvres de W. Jamnitzer, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II. — M. Frankenburger, *Beiträge zur Geschichte W. Jamnitzers und seiner Familie*, Strasbourg, 1901, in-8°. — J. Lessing, *Die Silberarbeiten des Anton Eisenhoit aus Warburg*, Berlin, s. d., in-folio. — Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, in-8°. — J. Destrée, L'aiguière et le plat de Charles-Quint conservés dans la Galerie d'Apollon, *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, XIV, 1900. — C. H. Read, *The Waddesdon Bequest; catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by baron Ferdinand Rothschild*, London, 1902, in-4°. — Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1879, in-8°. — Riano, *The industrial arts in Spain*, London, 1890, in-8°. — *Exposicion historico-europea de Madrid*, 1892, Madrid, 1892, in-4°. — L. Williams, *The arts and crafts of older Spain*, London, 1907, in-12, vol. I. — J. Gudiol, *L'orfebreria en l'Exposicio hispano-francesa de Saragoza*, Saragosse, 1909, in-4°. — E. Bertaux, *L'Exposition rétrospective de Saragosse*, 1908, Paris et Saragosse, 1910, in-4°. — P. von Wagner, Das grosse silberne Kreutz in der Kathedrale zu Guimaraes in Portugal, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1898-1899. — L. Cust, John of Antwerp, goldsmith, and Hans Holbein, *Burlington Magazine*, 1905. — E. Alfred Jones, *Old English gold plate*, London, 1907, in-4°. — *The old English plate of the emperor of Russia*, London, 1909, in-4°. — Percy Macquoid, The evolution of form and decoration in English silver plate, *Burlington Magazine*, I, 1903. — C. J. Jackson, *History of English plate*, London, 1911, 2 vol.

Émaux peints. — Maurice Ardant, *Émailleurs et émaillerie de Limoges*, Isle, 1855, in-12. — Emile Molinier, *Dictionnaire des émailleurs*, Paris, 1885, in-12. — *L'émaillerie*, Paris, 1891, in-12. — A. Darcel et E. Molinier, *Musée national du Louvre; Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1891, in-12. — L. Bourdery, *Exposition rétrospective de Limoges en 1886, les émaux peints* (Extr. du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*), Limoges, 1888, in-8°. — L. Guibert, Catalogue des artistes limousins, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LVIII, 1908. — H. P. Mitchell, Good-bye to Monvaerni? *Burlington Magazine*, 1910. — J.-J. Marquet de Vasselot, Les émaux de Monvaerni au Musée du Louvre, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I; — Pour dater quelques émaux de Monvaerni, *Revue archéologique*, 1911; — Une suite d'émaux limousins à sujets tirés de l'Énéide, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1912. — A. Demartial, Les émaux peints, les primitifs, l'école de Monvaerni, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1910. — M. Ardant, Les Pénicaud, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, VIII, 1858. — H. P. Mitchell, Who was the Limoges enameller KIP? *Burlington Magazine*, 1909. — M. Ardant, *Couly Noylier*, Angoulême, 1856, in-8°. — L. Bourdery, Léonard Limosin et son œuvre, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1895. — L. Bourdery et E. Lachenaud, *Léonard Limosin, peintre de portraits*, Paris, 1897, in 8°: — A. Demartial, Léonard Limosin, émailleur et graveur, *Revue de l'art chrétien*, 1912. — E. Rupin, Pierre Reymond, émailleur à Limoges, *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. VII, 1885. — M. Ardant, Émailleurs limousins, les Reymond, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1862; — Émailleurs limousins, Les Courteys, *Idem*, 1860; — Émailleurs limousins, Jehan Court dit Vigier, Suzanne Court, Jean de Court, *Idem*, 1861. — E. Giraudet, Nouveaux documents sur les Courteys; *Bulletin monumental*, XLIV, 1878. — L. Bourdery, Un triptyque en émail par Martin Didier au Musée civique de Bologne, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1892.

CHAPITRE X

LA CÉRAMIQUE EN OCCIDENT AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE[1]

Quels que soient la civilisation et le degré de culture d'un peuple, la poterie est trop intimement liée à tous les besoins de la vie, pour qu'on puisse se passer d'elle. Si, en dehors de l'Italie, nous n'en parlons guère pour les pays occidentaux avant l'époque de la Renaissance, c'est que, au Moyen Age, elle n'aurait présenté que peu de variété et des qualités artistiques insuffisantes. La France mérovingienne a eu un art de terre; les monotones poteries exhumées des cimetières barbares, les fragments qui représentent la vaisselle des paysans (assez rares d'ailleurs parce que l'usage était surtout d'ustensiles de bois) ne sauraient se prêter à une étude aussi généralisée.

Ce n'est vraiment qu'avec les produits céramiques de l'époque gothique qu'une étude scientifique peut être amorcée, aussi bien avec les pièces de formes usagères qu'avec les *carrelages*. Ces monuments de la céramique médiévale portent des légendes en français plus souvent qu'en latin; quelques-uns, très rares, donnent même des noms. Ces noms se rapportent souvent aux personnages qui ont commandé l'ouvrage, et quand il s'agit d'artisans, comment reconstituer par eux, sans autres détails, la personnalité d'artistes tels que Colin et Henri de Hainaut, dont les noms figurent sur des pavements de Champagne? La condition des potiers au Moyen Age, la façon dont leur métier était organisé nous sont demeurées questions assez obscures. On peut conjecturer que les ateliers étaient nombreux et dispersés et que ce ne fut qu'au xve siècle que durent se former de véritables centres artistiques. Du jour où les procédés se per-

1. Par M. Gaston Migeon.

fectionnèrent, certaines localités, ayant une activité de production céramique plus intense, exportèrent leurs produits dans les contrées environnantes, puis dans un rayon de plus en plus étendu, et établirent ainsi leur renommée. Jusque-là, la céramique du Moyen Age est restée anonyme.

L'évolution féconde ne s'est produite en France que tard. Ce n'est qu'à la fin du XIV[e] siècle qu'on y voit apparaître la véritable faïence à émail stannifère, et encore le procédé est-il aux mains d'un étranger, un homme de Valence en Espagne, qui ne semble pas avoir fait école chez nous, car on continua longtemps encore à y pratiquer l'art de la poterie vernissée ou décorée sur engobe, tout comme en Italie du reste, où à cette époque l'emploi de l'étain semble avoir été exceptionnel dans la composition de l'émail. Et pourtant, les faïences de l'Orient étaient appréciées en Occident, les inventaires de souverains ou de riches seigneurs mentionnent fréquemment alors les faïences de Syrie et de Perse; le moine Théophile vante l'habileté des Byzantins dans la faïence stannifère.



Phot. comm. par R. M. Kœchlin
FIG. 284. — Faïences antérieures à la Renaissance.
(Musée de Reims, Musée d'Agen, Musée de Calais.)

1. CARREAUX DE PAVEMENT ET POTERIES DU MOYEN AGE, EN FRANCE. — Les procédés employés au Moyen Age en France sont les mêmes que dans le reste de l'Europe. A l'origine ce sont des poteries très grossières sans couverte, — puis des terres vernissées en noir et en vert, — ensuite des terres incrustées, — et enfin des terres recouvertes d'engobe ou barbotine de terre blanche, sur laquelle on dessinait par enlevage les motifs décoratifs pour faire réapparaître la terre sous-jacente, — et tout à la fin les terres recouvertes d'émail stannifère, et peut-être décorées de reflets métalliques. C'est bien le même développement que nous avons constaté dans la céramique italienne, et l'on peut dire qu'ici encore l'influence de la céramique orientale s'est manifestée et fit aboutir assez rapidement les recherches de couverte stannifère. On ne pouvait l'établir jadis que par des comptes; mais nous avons maintenant des pièces constatant que, vers 1550, les potiers français étaient arrivés aux mêmes résultats que les potiers italiens; et si cette activité industrielle fut moins grande en France, c'est que l'usage était surtout d'orfèvrerie d'étain. Dans la taille de 1292 on trouve à Paris les potiers de terre confondus avec les potiers

d'étain ou de plomb. Il faudra attendre en France le XVIIe siècle pour rencontrer les mêmes causes de grand développement industriel qu'en Italie.

Dans les faïences italiennes de la période primitive, les dates avaient pu être fixées par des armoiries ou initiales. C'est un élément d'appréciation que nous retrouvons encore dans les poteries françaises du Moyen Age, dont la forme traditionnelle s'était conservée en France dans les pièces dénommées « pichets », souvent ornées d'un cartouche d'armoirie accompagné d'initiales, avec bandes verticales reliées par un quadrillage et dessinées en manganèse sur un fond vert clair (pièces de rebut recueillies sur l'emplacement d'anciens fours, Musées de Saintes et d'Angoulême). Ce genre de décor se retrouve sur des pavements tels qu'à l'église de Brioude ou au Musée de Troyes. Ces pavements avaient été précédés en France de très nombreux ensembles de carreaux vernissés, dont les plus anciens sembleraient être d'époque carolingienne (monastère de Sainte-Colombe-lès-Sens, église consacrée en 853), mais que nous retrouvons surtout au XIIe siècle (abbaye de Saint-Denis). Ils étaient incrustés de terres colorées à l'église de Saint-Pierre-sur-Dives, fin du XIIe siècle, et à la salle capitulaire de la cathédrale de Coutances, et formaient des décors par groupements de quatre (Artois, Flandre, Anjou, Normandie).



FIG. 283. — Carreaux de pavement, XVIe siècle. Provenant de l'église de Brou. (Musée du Louvre.)

Il semble bien qu'au XIVe siècle, en Flandre, apparaît pour la première fois l'emploi de l'émail blanc stannifère dans les carrelages. Dans les lettres patentes du duc de Bourgogne datées de 1391, il est fait mention de deux ouvriers « de quarriaux pains et jolis », qui sont Jehan du Moustier et Jehan le Voleur. Ce dernier doit livrer à la ville de Hesdin ce qu'il pourra desdits quarriaux; les uns seront « pains à ymaiges et chiffonnés », d'autres seront « pains à devises et de plaine couleur par l'ordonnance de notre amé valet de chambre et paintre Melcior Broederlin (ou Broderlam) ». Deux autres comptes le nomment encore, à la date du 27 octobre 1400; un autre document de 1381 concerne Pierre Cazien, prêtre à la cour de Philippe le Hardi, « faiseur de paintures sur quarriaux ».

Le duc Jean de Berri, frère de Charles V, avait fait venir à Poitiers un potier more, Jean de Valence, qui installa un four près l'église

Sainte-Radegonde. Il travailla au pavement du Palais de Poitiers et dut fournir « 5 livres de limail pour faire le vert et or », février 1484, d'où il semble résulter qu'émail stannifère et peut-être lustre étaient des procédés céramiques usités en France à la fin du xve siècle. Et récemment M. Magne, restaurant le château de Saumur, mettait à jour des carrelages émaillés commandés par Louis d'Anjou.

Pour ce qui est de la céramique de forme, quelques textes nous révèlent qu'il ne manquait pas dans nos provinces d'ateliers qui fabriquaient des vases de poterie émaillée. La Chronique de Tournai dit qu'en 1394, à l'occasion des fêtes, « les conduiteurs » de ces fêtes avaient fait faire « II^c quennes de terre de 11 los la pièce, paintes vermeilles, à ung arbalestre parmi le milieu pour porter les vins de présent aux venants dans la dite ville, selon le dit mandement ». — Et dans les comptes de Jean, duc de Berri, 1398, il est dit qu'il faisait travailler Jehanne la potière.



Phot. comm. par M. R. Kœchlin.
Fig. 286. — Faïence, époque gothique. (Musée d'Agen.)

Les comptes de la ville d'Amiens portent qu'en 1435 le magistrat de la ville faisait commande à « Jehan de Cauchy, marchand de poterie de terre à Corbie ». — Une lettre de Charles d'Orléans du 14 août 1445 autorisait les habitants de Cognac à percevoir un droit de 6 deniers parisis « pour chaque charge de cheval de poterie », ce qui atteste une importante industrie. Et en 1459, Guillaume Herman, potier de terre, exécutait pour le duc de Bourgogne « un marmouset servant sur une grande fenestre » de la salle du château de Lille.

Tous ces textes ne remplacent malheureusement pas les pièces elles-mêmes qui nous éclaireraient bien mieux. Le Musée de Sèvres et le Musée des Arts Décoratifs ont heureusement recueilli quelques spécimens de poteries provenant du lit de la Seine ou des déblais de terrains de construction. — On connaît un certain nombre de pièces de poteries vernissées en vert, portant en relief les hermines et l'écu de Bretagne. Benjamin Fillon mentionne aussi plusieurs fabriques du Poitou et de la Saintonge d'origine assez ancienne, fabriquant des poteries vernissées en vert et décorées d'ornements en creux ou estampés en relief, soit moulés et modelés à la main sur la pièce même, soit au moyen de motifs rapportés et fixés par la barbotine.

Les motifs sont ou bien des masques grotesques, ou bien des motifs religieux (Christ en croix, saints ou saintes), ou bien des inscrip-

tions, des écussons ou des fleurs de lys; une des pièces de ce genre, un grand plat vernissé en vert, existe en quatre exemplaires, au Musée de Sèvres, au Musée de Cluny, à la Bibliothèque Nationale, au Musée de Douai; il porte en relief ce qu'on appelait au Moyen Age les *armoiries de Dieu*, c'est-à-dire les emblèmes de la Passion disposés régulièrement sur de véritables écussons héraldiques, et les armoiries du roi Charles VIII. Sur le marli est un verset en gothiques suivi d'une date : « + ffait en décembre 1511 », ce qui ne cadre pas avec le règne du roi. On peut supposer que, les moules de potiers se transmettant, la date seule ici avait été modifiée.



Phot. comm. par M. R. Koechlin

Fig. 287. — Plat en faïence à décor gravé, xvie siècle. (Musée de Bourges.)

Le procédé précédemment décrit de l'engobe coloré, puis gravé du motif décoratif, apparaît sur un plat du Musée de Sèvres, avec une tige d'où s'épanouissent cinq fleurs stylisées, avec une inscription en gothique au marli : « Je cuis planter pour raverdir. Vive Truppet ».

Les carreaux de pavement, qui déjà au xve siècle avaient comporté un décor plus animé et plus libre de grotesques, de scènes de chasse et de représentations de la vie populaire et rurale, ne devaient pas tarder à subir la mode ultramontaine; la renommée des beaux travaux de faïence stannifère de l'Italie se répandait partout, la gloire des della Robbia parvenait jusqu'aux pays de France. Dès 1530 François Ier, pour la décoration de son château de Madrid que Philibert de l'Orme devait appeler ironiquement le « château de faïence », songeait à y appeler Girolamo della Robbia qui l'habilla entièrement de céramiques.



Fig. 288. — Faïence à décor gravé, xvie siècle. (Musée de Troyes.)

La décoration céramique à l'italienne devint alors un engouement presque général en France. On voit naître des ensembles de carreaux de

pavement en faïence émaillée d'un beau style et d'une exécution irréprochable au château d'Écouen, à l'église de Langres, à l'église de Brou, au château de Polizy, au château de la Bâtie d'Urfé. Sauf à Brou, tous ces pavements eurent pour auteurs deux céramistes rouennais, tout imprégnés d'influences italiennes, *Masseot Abaquesne* et son fils Laurent.

Le pavement d'Écouen, terminé en 1548, — qui comportait d'assez grands ensembles, où l'écusson du connétable Anne de Montmorency entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, accosté de deux épées tenues par des mains gantelées, au milieu de rubans repliés, — a été dispersé entre les Musées du Louvre, de Sèvres et de Cluny.



Fig. 289. — Bouteille de grès émaillé. Beauvais, xvie siècle.
(Collection de M. R. Kœchlin.)

Assez analogue est le pavement de la Bâtie d'Urfé construit en 1557, partagé entre le Louvre et le Musée de Sèvres.

Quant aux carreaux de Brou, les plus italianisants de tous les carreaux faits en France, ils furent sans doute faits avec de la terre de Bresse, par des ouvriers italiens appelés un peu avant 1530, sur l'avis de Jean Perreal qui, dans ses voyages d'Italie, avait certainement vu de beaux carrelages. Avec leurs bustes de personnages (Musée du Louvre), leurs sujets variés, leurs ornements, leurs couleurs vives et pures, ils étaient d'un rare sentiment décoratif.

Concurremment aux poteries vernissées puis à émail stannifère, on a fabriqué en France, dès le xve siècle, une poterie à pâte plus fine, plus dense, dure et sonore, connue sous le nom de grès, dénomination à laquelle Brongniart crut devoir ajouter le nom de cérame, synonyme de poterie (pour la distinguer des produits de la roche de quartz qui portent le même nom), et qui se distinguait par la plus forte proportion du sable dans l'argile, par une glaçure silico-alcaline et par une plus haute cuisson. Moins active qu'en Allemagne, cette fabrication s'étendit surtout dans le Beauvaisis, à Savignies et à la Chapelle-aux-Pots. Déjà dans l'Inventaire de Charles VI est mentionné un « godet de terre de Beauvais garni d'argent ». Ces poteries à émail bleu uni étaient réputées; Rabelais, Bernard Palissy, les écrivains du xvie siècle en ont parlé, et quand François Ier, se rendant à Arras en 1520, s'arrêta à Beauvais, le chapitre diocésain décida qu'il serait offert à la reine des « vases de Saveignies »; plus tard, en 1556, on décidait de faire présent au roi d'un « buffet de Saveignies ». Et l'on en faisait encore

hommage à la reine d'Angleterre qui fuyait en 1669 et se rendait de Calais à Saint-Germain. La plupart de ces belles céramiques portent des fleurs de lys ou des écussons aux armes de France. Au Musée de Sèvres est une bouteille de voyage avec écusson fleurdelysé et au nom de Antoine Loysel, avocat et historien de Beauvais dans la deuxième moitié du XVIe siècle, — et au Musée du Louvre, un grand plat creux aux armes de Villiers de l'Isle-Adam, évêque de Beauvais, et une bouteille de chasse aux armes des Montmorency.

II. Les grès allemands. — L'Allemagne avait fabriqué de la faïence dès le XVIe siècle, et principalement appliquée aux appareils de chauffage, aux poêles. On y fit aussi de la vaisselle de faïence émaillée, dont le Musée du Louvre possède peut-être un spécimen important, une bouteille à deux anses ornée de quatre médaillons de Ferdinand, frère de Charles-Quint, de sa femme Anne de Hongrie et de deux inconnus. Toutes ces faïences ont été pendant longtemps attribuées au fameux potier de Nuremberg, Augustin Hirschvogel; mais M. Otto von Falke, profitant de travaux d'affouillement faits en 1897 dans certains quartiers de la ville de Cologne, recueillit des fragments si analogues de technique et d'émail, qu'il put attribuer une origine colonaise aussi bien à la bouteille du Louvre, qu'aux pièces de même espèce de la collection Figdor de Vienne, du Musée de Zurich et du Musée de Cluny. L'examen des costumes peut permettre de les dater de 1530 environ.

Mais la céramique vraiment nationale de l'Allemagne, ce fut le *grès*. La fabrication s'y développa peu à peu de façon sporadique, les formes s'adaptant avec une remarquable convenance aux nécessités locales, et les émaux et le décor étant toujours étonnamment appropriés à la matière. L'appellation de grès rhénans est relativement récente; pendant très longtemps ces grès furent dénommés flamands. Après la décadence des ateliers à la fin du XVIIIe siècle, les centres de fabrication tombèrent dans un total oubli. Dans le deuxième quart du XIXe siècle, le goût de collection en devint très vif dans les Pays-Bas, à Gand, à la Haye. On les appela naturellement alors grès flamands, d'autant plus que certaines pièces d'exportation avaient reçu des inscriptions flamandes. Les principaux centres de fabrication furent Siegburg, Westerwald, Frechen près Cologne, Raeren.

Il semble bien que les potiers de grès, comme les potiers de faïence et d'étain, et aussi les émailleurs, aient été peu capables d'inventer par eux-mêmes des décors. Tous durent puiser à des sources communes, aux estampes. Les inspirateurs étaient, à Cologne, surtout Heinrich Aldegrever, — à Siegburg, les Beham, V. Solis, Théodore de Bry, — à Raeren, Cornelis Bos, Sylvius, Collaert, de Bruyn, Conrad Goltzius. Très peu de

personnalités marquantes dépassent l'honnête niveau des bons artisans : à peine peut-on faire sortir du rang quelques Mennicken et Jan Emens à Raeren.

Les grès de Siegburg sont d'une matière merveilleuse, fine en sa solidité et d'une converte grise, presque blanche, d'une rare délicatesse. Ils furent très réputés au XVIe siècle, car on les trouve représentés dans de nombreux tableaux, et le Conseil municipal de Cologne employait les cruches de Siegburg pour ses vins d'honneur. — D'après les textes de 1516, 1551, 1552, les potiers de grès de Siegburg formaient une caste singulièrement fermée, l'industrie restant ainsi jalousement aux mains d'un très petit nombre de familles. Les noms des trois principales familles sont venus jusqu'à nous, grâce aux textes et aux objets qui les portent ; 3 Knutgen, 3 Flach, 2 Symons. Le plus fameux semble avoir été Anno Knutgen avec des gourdes de formes particulières et des aiguières à becs, ou des bouteilles à formes élancées, très décorées, et avec armoiries. — Des anonymes, le « Maître F.T. », ou le « Maître L.W. », forment la transition, dans le troisième quart du XVIe siècle, avec Hans Hilgers, dont l'activité s'étendit entre 1569 et 1595, et qui paraît s'être spécialisé dans les pièces à armoiries.



Phot. Giraudon.

FIG. 290. — Faïence polychrome. Cologne. XVIe siècle. (Musée du Louvre.)

Le succès des grès de Raeren, non loin d'Aix-la-Chapelle, plus considérable encore, se justifiait par la franchise de leurs formes. Si les archives sont demeurées muettes pour l'histoire des débuts de cette fabrication, les fouilles ont révélé un certain nombre de pièces du commencement du XVIe siècle. Son plus fameux potier dut être Jan Emens, qui travailla entre 1567 et 1594. Ses pièces sont toujours d'un beau caractère et d'un décor très simple de figures sous des arcatures, de médaillons ou de bandes circulaires présentant quelques compositions. Son rival, et

souvent son imitateur, non moins habile, fut Baldem Mennicken. Les pièces de Raeren à couvertes monochromes brunes, se revêtent, en 1584, d'un bel émail bleu par lequel se distingua surtout le potier Tilman Wolf, dont les œuvres assez rares portent les initiales T W ou T W K. En dehors de ces grands ateliers de Raeren, de plus modestes potiers, tels que Engel Kran ou Peter Emens, sans aucune personnalité, puisaient machinalement dans l'œuvre des graveurs et fabriquaient de nombreuses séries de cruches décorées de l'Histoire de Suzanne, parfois avec des inscriptions françaises quand elles étaient destinées à notre pays.



Phot. Giraudon.
FIG. 291. — Cruche en grès de Siegburg. Allemagne, XVIe siècle. (Musée du Louvre.)

Au XVIIe siècle, les centres de production se déplacèrent : des potiers de Siegburg et de Raeren émigrèrent sur la rive droite du Rhin, et une vaste corporation se constitua de tous les ateliers établis dans un rayon de cinq milles autour de Greuzhausen. Trois grands centres : Greuzau, Hoehr, Greuzhausen, travaillaient activement, sous la dépendance de divers seigneurs, Électeur de Trèves, comte de Sayn Wittgenstein, comte de Wied, comte Isenburg; ils furent, au début du XIXe siècle, englobés dans le duché de Nassau, ce qui les fit, en langage céramographique, dénommer improprement grès de Nassau, au lieu de grès du Westerwald, ainsi qu'on doit dire. Greuzau fut peut-être le premier centre, et Johann Kalb, vers 1595, son premier potier, avec de très grandes pièces d'une remarquable habileté technique dans le tournassage et dans la conduite du feu. L'émail violet à base de manganèse a été d'un remarquable emploi au Westerwald pendant la première moitié du XVIIe siècle. La décadence s'accentua assez vite et était complète au XVIIIe siècle.

Les potiers de Kreussen, ville de Franconie, en Saxe, fabriquèrent au XVIIe siècle des grès artificiels assez grossiers, à décor polychrome sur émail brun, qui ne se recommandent par aucun caractère artistique.

III. FAIENCES FINES DU TEMPS DES VALOIS. — Le vieux procédé céra

mique d'incrustation de terres colorées sur un fond de ton uni, qui avait été usité en France au Moyen Age dans les pavements, devait être poussé à sa perfection au XVIe siècle, dans une série de pièces de céramique fine qui est demeurée entourée d'un certain mystère. Les tentatives faites pour les attribuer à quelque artiste réputé, comme pour en fixer le point d'origine, ont été infructueuses. Vaines ont été les hypothèses qui ont voulu faire du pupille de Benvenuto Cellini, Ascanio, de Girolamo della Robbia, ou du graveur Geoffroy Tory, les auteurs de ces énigmatiques faïences. N'a-t-on pas été jusqu'à prétendre qu'elles pouvaient être d'origine anglaise?

Bien qu'il reconnût l'existence de pièces aux armoiries ou mono-



Phot. Alinari.

Fig. 292. — Faïences fines du temps des Valois, XVIe siècle.
(Musée du Louvre.)

grammes non seulement d'Henri II, mais aussi de François Ier ou des Montmorency, M. Tainturier les dénomma « faïences d'Henri II », en y voyant la main d'artistes florentins appelés à la cour de François Ier. En 1862, Benjamin Fillon prétendit apporter la clé du problème, et sa thèse fit fortune. En compulsant de vieux documents du Poitou, il découvrit un acte qui semblait établir que, vers 1529, une faïence d'un genre indéterminé avait été fabriquée au château d'Oiron, près de Thouars, à l'instigation de la dame du château, comtesse Hélène du Hangest. En relevant les armoiries sur un certain nombre de ces céramiques, qui étaient celles des Gouffier, des La Trémoille, des Laval-Montmorency et d'autres familles de la région, en même temps qu'il établissait que d'assez nombreux spécimens avaient été trouvés dans un périmètre assez peu étendu, Benjamin Fillon en revenait à cette conclusion qu'Oiron était le vrai point d'origine. Malheureusement, il est maintenant acquis qu'il s'agis-

sait d'un pavement céramique, peint dans le style italien, destiné au château d'Oiron, et dont partie se trouve encore aujourd'hui en place, et ne rappelant que de très loin les pièces si fines que Fillon voulait identifier.

M. Edmond Bonnaffé, dans l'inventaire des biens dressé au château de Thouars après les décès de François de La Trémoille (20 janvier 1542) et de son fils Louis de La Trémoille (1577), trouva mention de « 2 coppes de terre de St-Porchayre », et d'une grande « boueste en laquelle a été « trouvé 2 salières de St-Porchayre », ailleurs : « de vesselle faite à St-Porchayre ». Dans un autre inventaire, celui des biens du seigneur de la Bouchetière, valet de chambre du roi, dressé en 1596, apparaît mention de « 4 plats et d'une salière en « terre de St-Porchayre ». M. Bonnaffé faisait observer que c'était justement les coupes et les salières qu'on rencontrait en plus grand nombre parmi ces pièces dites jusqu'alors d'Oiron; que le soin qu'on prenait manifestement pour les conserver et les transmettre ne pouvait s'appliquer qu'à des céramiques de luxe; que Saint-Porchaire, près de Bressuire et d'Oiron, était bien au centre de la région où on en avait recueilli le plus grand nombre, et il proposait qu'on débaptisât ces fines poteries du nom d'Oiron, pour leur donner celui de Saint-Porchaire. Il n'a pu malheureusement prouver qu'aucune de ces pièces, faites avec la terre de Saint-Porchaire, ait été faite à Saint-Porchaire même.



Fig. 293. — Aiguière du temps des Valois, XVI[e] siècle.
(Coll. du baron Alphonse de Rothschild.)

La technique de ces céramiques était assez minutieuse; après avoir été tournée, la pièce était couverte d'un vernis plombifère blanc. Les motifs du décor étaient ensuite imprimés dans l'argile molle encore au moyen d'une matrice ou de petits fers à imprimer, et dans ces sillons était versée une dilution de terres colorées en rouge, en jaune et en noir; à une période de fabrication un peu plus avancée, on fixa quelques motifs en relief à la barbotine. La pièce était ensuite recouverte d'émail stannifère et cuite.

Ce procédé d'incrustation de terres colorées sur fond uni est une technique toute traditionnelle que tous les ateliers de cette époque ont employée, et qui leur venait de leurs ancêtres les potiers, artisans de tant de carrelages historiés. — De plus ces décors sont bien de leur moment :

on en retrouve les éléments dans les gravures et les livres illustrés qui se firent en France et en Italie dans la première moitié du xvie siècle, particulièrement dans les beaux travaux de la reliure. Mais l'exécution rare, profondément artistique, de ces menus objets si raffinés, s'accommoderait mal de l'attribution à un atelier d'un pauvre village poitevin, où d'ordinaires poteries étaient fabriquées par des potiers quelconques. Un atelier aussi artistique aurait alors été très réputé; des traces écrites en auraient été conservées plus précises qu'une mention brève et vague « de terre de Saint-Porchayre » — On pourrait aussi reviser l'étude critique de Bonnaffé au point de vue des dates qu'il a fixées comme limites au développement de cette céramique (1525-1565). Il ne semble pas impossible que certaines pièces aient vu le jour à la fin même du xve siècle, c'était déjà l'avis d'Émile Molinier. Une pièce importante, passée en Amérique, offrait des réminiscences gothiques. Une grande aiguière à anse de serpent, ornée d'arcatures avec des saints, rappelle certains objets d'orfèvrerie de la fin du xve siècle. — On pourrait aussi dépasser la date de 1565, pour certaines autres céramiques qui peuvent être du règne d'Henri III, telles que celles où le rappel des rustiques figulines de Palissy est manifeste.

D'après le caractère de leur ornementation, on a pu assez justement diviser ces céramiques en 3 classes, représentant 3 périodes successives de fabrication.

1° Céramiques à souvenirs gothiques, petites pièces à forme assez simple, très élégantes, décorées invariablement de motifs en incrustation de terres noires et rouges. Les motifs sont particulièrement empruntés à la typographie; la marque des Marnef, imprimeurs à Poitiers (un pélican) se retrouve sur le biberon de la collection Spitzer, et sur une des salières du Louvre : une unique couleur, le noir ou le rouge, la décoration par zones, et peu ou point d'ornements rapportés.

2° Céramiques à tendances architecturales : l'artiste compose des petits monuments en réduction. Les formes sont variées (aiguières, salières, etc.). Des ornements moulés, appliqués en relief sur la pièce (figures humaines ou animales, détails d'architecture, pilastres) peuvent s'ajouter au décor incrusté. Une quinzaine de salières, toutes différentes, montrent la variété que l'artiste s'était imposée comme une règle; on sent très bien ici que le modeleur est devenu sculpteur. On y voit persister encore des motifs de style gothique, comme dans la salière aux croissants qui la datent de Henri II.

3° Pièces à décor appliqué surabondant, et à profils compliqués, et introduction d'émaux colorés avec des oxydes métalliques. Il semble qu'on ait cherché à imiter les belles pièces d'orfèvrerie civile à la mode. Le trait distinctif se trouve être l'entrelacs à ruban uni ou liséré d'un filet plus

foncé, conduit avec une élégance achevée. On y trouve des figures mythologiques empruntées à l'Italie, et aussi une imitation flagrante des rustiques figulines de Palissy. Les lézards, rainettes, scarabées, émaux de couleurs et flambés, introduits d'abord timidement dans la décoration, finissent par l'envahir tout entière ; c'en est fait de la fine poterie incrustée, la fabrique se transforma et se mit à la mode nouvelle.

Ces délicates pièces de céramique étaient, à n'en pas douter, des pièces décoratives, de dressoir, et non pas de service usager. C'est ce qui explique leur nombre tout à fait restreint. En 1839, André Pottier en avait compté 24 pièces connues; en 1844 et en 1857, Brongniart et Marryat en connaissaient 37; en 1860, Tainturier en fixait le nombre à 45; et en 1862, Eugène Piot à 52. En 1888, Bonnaffé trouvait à y ajouter une douzaine de pièces nouvelles (environ 65).

Le Louvre (donation Sauvageot), le Musée de Sèvres, le Musée de Cluny et le Musée de la ville de Paris (donation Dutuit) possèdent des spécimens excellents de cette céramique. Le biberon à 3 anses, écussonné aux armes de France, est célèbre au Musée du Louvre. Le magnifique chandelier d'Anne de Montmorency, et le biberon à la marque au Pélican, de Marnef, furent payés par Auguste Dutuit, le premier 91 875 francs, déjà en 1884, à la vente Fountain à Londres, et le second 32 000 francs, à la vente Spitzer, en 1893. A cette même vente la coupe de la collection Hamilton était payée 30 500 francs par M. Salting (Kensington Museum). La belle veilleuse achetée 39 875 francs par Ch. Mannheim à la vente Fountain, est passée depuis dans les collections de M. Pierpont Morgan. Fameuses dans les annales de la curiosité sont : la grande buire avec petites figurines de remarquable exécution dans des niches, vendue 80 000 francs à la vente de la collection Ch. Stein; les deux pièces aux armes de Laval-Montmorency passées avec la collection Basilewski au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, et l'extraordinaire aiguière de $0^{m},37$ de hauteur, au col à triple renflement, à l'anse en forme de sirène renversée, acquise 100 000 francs à la vente Magniac à Londres, et aujourd'hui dans les collections du baron Alphonse de Rothschild.

IV. Faïences de Bernard Palissy. — De toutes les phases de cette existence romantique que Palissy a lui-même éloquemment racontée, aucune ne saurait exciter notre intérêt et notre sympathie mieux que la période où, luttant contre d'insurmontables difficultés, il mêlait l'argile aux matières chimiques à l'aventure, dans l'espoir de découvrir une céramique idéale qu'il ne devait jamais réaliser. Ses écrits, qui renferment la somme des connaissances les plus avancées de son temps, le révèlent savant et philosophe, un vrai pionnier dans le domaine des recherches

géologiques, chimiques et agricoles. Mais c'est principalement comme céramiste que son nom est passé à la postérité.

Il naquit vers 1510, soit à Saintes, soit à Agen : la date et le lieu de sa naissance sont également incertains. Ses parents durent être d'assez bonne condition, car ils lui donnèrent une excellente éducation élémentaire. Quand vint le moment de choisir un état, il fit son apprentissage de peintre-verrier; puis il partit pour son tour de France, comme c'était



Phot. Alinari.

Fig. 294. — Plaque. L'Eau, par Bernard Palissy.
(Musée du Louvre.)

alors la coutume. Passionné pour l'étude, insatiable d'apprendre, il amassait des trésors d'observations. Quand il revint s'établir à Saintes, en 1539, son esprit était nourri d'informations variées qu'il était impatient de formuler en théories. Une circonstance fortuite décida de sa future carrière et fit de lui un potier. Il nous raconte que vers 1545 on lui montra « une coupe de terre tournée et esmaillée d'une telle beauté » que, sous cette vive impression, il résolut d'en découvrir les secrets de fabrication. Il ne nous en a donné aucune description, si ce n'est qu'elle était d'émail blanc.

Était-ce une faïence italienne ou une porcelaine d'Orient? hypothèses sur lesquelles on n'a pas fini de discourir. Une troisième hypothèse, celle

de Benjamin Fillon, faisait de Bernard Palissy l'imitateur des céramistes français, auteurs de ces délicates céramiques, dites d'Henri II, d'Oiron ou de Saint-Porchaire dont nous avons parlé.

Pour les recherches dans lesquelles il allait se lancer, Palissy dut acquérir deux connaissances pour lui nouvelles : celle des terres argileuses et celle des émaux: car jusqu'alors (à prendre à la lettre ses expressions) « oncques n'avais veu cuire terre ». Après quinze ans d'acharné labeur sans résultats, à la recherche de l'émail blanc, il avait acquis une telle expérience dans les travaux céramiques qu'il décida de se vouer à la



Phot. Alinari.

Fig. 295. — Plat à décor rustique, de Bernard Palissy.
(Musée du Louvre.)

fabrication de poteries d'une espèce nouvelle. Il faut lire dans son *Art de terre* les longs récits de ses luttes et de ses déboires. Les potiers de Brizambourg et de la Chapelle-des-Pots, villages saintongeois, avaient longtemps fait des poteries rudes et pittoresques, décorées de sujets en relief, et de couleurs variées. Palissy resta en constante communication avec ces potiers ruraux, leur empruntant leurs matériaux, faisant ses essais dans leurs fours, les consultant et les utilisant au besoin. On est frappé de l'analogie entre ces robustes travaux de potiers campagnards, et les œuvres raffinées de l'inventeur des « rustiques figulines »; l'argile, les émaux, les tons sont semblables, la technique gagnant en finesse et distinction avec Bernard Palissy. S'il sut mieux varier la gamme des couleurs, son expérience de peintre-verrier le servit utilement. S'il n'a laissé aucune description technique de ses procédés, dont aient pu béné-

ficier ses successeurs, il s'excuse d'être demeuré silencieux sur ce point. En fait, ses réticences doivent être considérées comme le fait bien moins d'un inventeur jaloux de ses trouvailles, que d'une conscience sûre de ne livrer que des secrets de Polichinelle, connus de tous les potiers.

Le « paysan de Saintonge », comme il aimait à se dénommer, loin de vivre isolé comme il en faisait affectation, laisse supposer, par l'excellence des modèles qu'il a choisis, qu'il touchait de près aux meilleurs artistes décorateurs de son époque. Il est douteux qu'il ait jamais fait un modèle de ses propres mains; mais il employa des sculpteurs-modeleurs très adroits, auxquels il fournissait des compositions gravées de Jean Cousin, d'Étienne Delaune, ou des maîtres de l'École de Fontainebleau, dont ce dernier s'était si bien assimilé le style : céramiques nombreuses où Palissy copia Cellini, le Rosso, Primatice. Parfois il s'inspirait de modèles d'orfèvrerie, surmoulant des pièces de François Briot.

Ce fut seulement à la fin de sa vie qu'il pratiqua la céramique « rustique », toute cette vaisselle à reptiles, plantes et coquillages disposés en arrangements fantaisistes. La date en est assez bien fixée par le fait qu'il se servit à cet effet des fossiles du bassin de la Seine, à Paris, et ne put le faire qu'après qu'il eût quitté Saintes pour Paris, en 1562. Chaque motif de sa décoration était moulé directement sur l'objet naturel. Le modeleur n'avait aucune part à ce travail; l'effet décoratif obtenu dépendait uniquement du bonheur des combinaisons auxquelles se pliaient ces copies de la nature. L'adresse d'exécution et le brillant éclat des émaux faisaient le reste. L'artiste voulait mettre sous nos yeux un coin de la nature; il la représente comme il l'a vue, avec des yeux de naturaliste, rassemblant sur un petit espace les productions d'un même sol; puis, visant à de plus grands effets, il voulut même reproduire les rochers et les paysages dont il réduisait les proportions. C'est le savant qui a pris et dirigé le pinceau de l'artiste.

Faut-il, comme on l'a prétendu, reporter à un roman italien, le « Songe de Polyphile », l'honneur d'avoir inspiré Palissy? A lire la *Recepte véritable*, il est certain que ce livre avait fait impression sur son esprit, mais il s'était aussi inspiré de Pline.

Parmi les plus intéressants de ses grands travaux sont les *grottes pittoresques en faïence émaillée* telles que celle du jardin d'Écouen, en cours d'exécution pour le connétable Anne de Montmorency en 1565, et qui n'a pour ainsi dire laissé aucune trace, ou celle des Tuileries, non encore achevée en 1570, et dont on découvrit des fragments, en faisant, en 1862, les fondations de la Salle des États. — De cette dernière grotte des Tuileries, dont l'exécution fut malheureusement livrée à de vulgaires manœuvres, une description manuscrite existe, par laquelle nous pouvons imaginer sa surprenante richesse, l'énormité de ses propor-

tions. Ces travaux des Tuileries avaient extrêmement intéressé le roi et sa mère, qui rendaient souvent visite à celui qui, grâce à la faveur royale, avait pu prendre le titre d'« inventeur des rustiques figulines et potier du Roy ». Sa réputation en fut accrue, et il se vit rechercher par tous les personnages éclairés de son époque, comme un homme d'un savoir universel, et un initiateur dans toutes les branches de la science naturelle. —



Phot. Giraudon.

Fig. 296. — Bassin en faïence d'après l'étain de F. Briot, par Bernard Palissy. (Musée du Louvre.)

La fin de sa vie fut moins heureuse : longtemps préservé des persécutions dirigées contre ses coreligionnaires les protestants, il dut payer durement, à 80 ans, ses diatribes, ses dénonciations agressives. En 1580, incarcéré à la Bastille, il y mourut, dit-on, après deux ans de captivité.

Palissy avait apporté de Saintonge la nouveauté d'une vaisselle de terre émaillée exclusivement décorée d'éléments naturels, et valant surtout par l'ingénieuse disposition des éléments de la décoration, plutôt que par l'originalité de l'invention personnelle. Joignez à cela l'harmonie un peu austère des couleurs, et l'extraordinaire égalité de fusion des émaux. Mais le premier engouement pour cette décoration

rustique passé, le discrédit n'aurait peut-être pas tardé à venir, si Palissy n'avait mis une grande habileté à réduire peu à peu le rôle de l'élément naturel, et à relever le réalisme un peu mécanique de ses premières inventions par les formules d'un art plus accompli.

On aurait donc quelques raisons de supposer que ses plus anciennes pièces sont celles où le caractère rustique s'étale le plus naïvement, comme la fontaine de l'ancienne collection Spitzer, réduction des grands travaux d'architecture rustique de Palissy. Sur la vaisselle, plats ou vases, la décoration rustique est d'abord surabondante, puis se simplifie et se combine avec des motifs de décoration pris aux ornemanistes du temps. Par des transitions on arriverait ainsi aux pièces où l'élément rustique est représenté simplement par une unique bête, comme le plat au grand lézard de la comtesse Gustave de Rothschild. Puis le rustique abandonne le centre de la composition, occupé par un sujet de véritable sculpteur, et se réfugie dans les bordures, comme dans la belle plaque d'applique du Louvre, dite la Charité, comme aussi dans le grand plat de la Madeleine au désert.

Il semble qu'à un moment Palissy ait senti le contre-sens décoratif de ces emprunts directs et serviles à la nature, et qu'il voulut revenir (pour la développer isolément) à sa première découverte, l'émail jaspé, et, par là, aux tons du lapis, de l'onyx ou de l'agate. Le grand succès de ces productions nous est attesté par l'inventaire des meubles de Catherine de Médicis, daté de 1589, et dans lequel sont mentionnées « 141 faïences façon de jaspe ». Je crois qu'il n'en est pas de spécimen plus parfait que le grand plat ovale jaspé que le Musée du Louvre doit à la générosité de M. Gérard. Cet émail jaspé forme la plus riche parure dans les somptueux marlis des grands plats de la Vénus ou de la Fécondité — de la Diane chasseresse — de la Délivrance d'Andromède, ou de ceux où il se combine avec un décor d'entrelacs ou de feuillages ajourés. C'est autour de ces deux caractères généraux, le rustique et l'émail jaspé, que l'œuvre entier de Bernard Palissy semble se grouper le plus logiquement. On lui a retiré avec raison les produits des fabriques normandes (surtout les épis de faîtage) qu'ont produits en quantités les potiers de Manerbe, de Pré-d'Auge et de Rouen — et aussi les céramiques qu'on fit à Avon, près de Fontainebleau, à la fin du XVI[e] siècle. Il ne faut pas oublier qu'il eut de nombreux collaborateurs, entre autres Nicolas et Mathurin Palissis, et que ce dernier était sans doute son fils.

On a discuté aussi sur l'attribution qui aurait pu lui être faite de toute une série de statuettes. Le nom de Claude Barthélemy ou Barthélemy de Blémont, dit Barthélemy Prieur, a été prononcé à ce sujet, et l'on a pu avec quelque raison le considérer comme l'auteur de la statuette de la Nourrice, dont un exemplaire porte les initiales BB. Quant à la belle

composition de la Charité, véritable œuvre de sculpteur, le style en est bien moins de Barthélemy Prieur que de Germain Pilon.

Un autre nom, Claude Beaulat, figure sur les registres à la date de 1613, comme « artiste en poterie émaillée de S. M. le Roy ». A Paris même, aux jardins des Tuileries, un autre potier, Cléricy de Marseille, avait pris la place de Palissy.

Aucun de ses successeurs n'ayant eu de marque propre, toutes leurs productions sont demeurées confondues. Les costumes des personnages les sujets tirés de gravures postérieures à sa mort, sont cependant de précieux indices de dates. Mais, à vrai dire, Palissy n'a pas fait école; car, lui disparu, son œuvre est arrêtée; c'est en vain qu'on rechercherait dans ses continuateurs la perfection de ses procédés. Tout ce qu'on désigne comme « suite de Palissy » en diffère par quelque détail et prouve que ses imitateurs n'avaient pas hérité de ses moules. La sévérité avec laquelle il se jugeait lui-même, et qui lui faisait détruire des fournées entières qui ne le satisfaisaient pas pleinement, font que toutes les pièces sorties de ses mains devaient avoir un caractère de perfection achevée; il était sans pitié pour les défauts de l'émail même, et l'on peut dire que la beauté des émaux jaspés qui ornent les revers de ses plats sont la pierre de touche de ses œuvres les plus authentiques.

BIBLIOGRAPHIE

I. **Bibliographie.** — Champfleury, *Bibliographie céramique*, Paris, 1881. — Smith (Goden), *South Kensington Museum. List of books in The National Art Library on pottery and porcelain*, London, 1885. — Solon, *Ceramic Litterature. Index*, London, Griffin, 1910.

II. **Histoires générales.** — Voir la Bibliographie au Chapitre de la Céramique italienne.

III. **Les Carrelages et la Poterie.** — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture* (au mot : « Carrelage »). — Deschamps de Pas, Essai sur le pavage des églises au xve siècle, *Annales archéologiques*, X, XI, XII. — Ramé (Alf.), *Étude sur les carrelages historiés du* xiie *au* xviie *siècle*, 1855. — Amé (Emile), *Les carrelages émaillés du Moyen Age et de la Renaissance*, 1859. — Barthélemy, Carrelages émaillés du Moyen Age, *Bulletin monumental*, 1852; *Revue archéologique*, VI, 1862. — Id., *Carrelages émaillés de la Champagne*, Arras, 1878. — Fleury (Ed.), *Étude sur le pavage émaillé dans l'Aisne*, 1855. — Liénard (Félix), Les carrelages émaillés du xiiie siècle dans la Meuse, *Bulletin monumental*, XXIX. — Mathon, *Carrelages du* xiiie *au* xvie *siècle dans la Normandie et le Beauvaisis*, Caen, 1865. — Pottier (André), *Poteries normandes des* xiiie, xive *et* xve *siècles*. — Houdoy, *La Céramique lilloise* (Introduction : « Documents sur les carreaux peints et émaillés en Flandre et Artois au xive siècle »), Paris, 1869. — Courajod, Pavage de l'église d'Orbais, *Revue archéologique*, XXXI, 1876. — Baye (Baron de), Carreaux émaillés de la Champagne, *Congrès archéologique*, 1876. — Le Cler, *Carreaux émaillés du Musée de Troyes*, 1892. — Mommeja, Carreaux émaillés de Moissac, *Bulletin archéologique*, 1899. — Id., Carrelages historiés du Midi, *Correspondance historique et archéologique*, 1898. — Monceaux (Henri), *Les carrelages historiés du Moyen Age et de la Renaissance, Dessins de Guillon*, 1887. — Shaw (Henry), *Specimens of tile pavement drawn from existing authorities*, London, 1858. — Forrer, *Geschichte der europäischen Fliesen-Keramik*, Strasbourg, 1901. — Cahier et Martin, *Carrelages et tissus*, Paris, 1868. — Fillon (Benjamin), *L'art de terre chez les Poitevins*, Niort, 1864. — Sabatier, *Les anciennes faïences de l'Agenais*, Agen, 1898. — Dangibeaud, *Recueil de la Commission des Monuments historiques de la Charente-Inférieure*, 2e série, t. III.

IV. **Les Grès allemands**. — Van Bastelaer, *Les grès wallons*, 1885. — Solon (L.), *Ancient art stoneware in the Low Countries and Germany*, 1892. — Falke (Otto von), *Kolnisches Steinzeug, Kolnische Hafnergeschirre*, 1898-1899. — Id., *Das Rheinische Steinzeug*, Berlin, 1908, 2 vol. — A. Walcher von Molthein, *Die deutsche Keramik der Sammlung Figdor*, Wien, 1909.

V. **Faïences du temps des Valois**. — Willemin, *Monuments français inédits*, 1839. — Tainturier, *Notice sur les faïences dites de Henri II*, Paris, 1860. — Delange, *Girolamo della Robbia*, 1847. — Id., *Recueil de toutes les pièces connues de la faïence française de Henri II*, 1861 et 1888 (Album de planches in-folio). — Fillon (Benjamin), *Les Faïences d'Oiron*, Fontenay, 1862. — Id., *L'art de terre chez les Poitevins*, 1864. — Id., *Lettre à M. Riocreux, conservateur du Musée de Sèvres*. — King, *Notice of the Henri II Ware*, London, 1868. — Bonnaffé (Edmond), Faïences de Saint-Porchaire, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1888, avril 1895. — Id., *Notice du Catalogue de la collection Spitzer*, t. II, 1890. — Saint-Marc, *Les Faïences d'Oiron en terre de Saint-Porchaire*, Saint-Maixent, 1889. — Chertier, *Notice sur une aiguière dite de Henri II*, Châteauroux, 1891.

VI. **Bernard Palissy**. — Bernard Palissy, *Récepte véritable...* La Rochelle, 1563, Ed. princeps (l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal de la même édition porte la date de 1564). — Id., *Les Discours admirables...*, Paris, 1580. — Ses œuvres, revues par MM. Maujas de Saint-Fond et Gobet, avec approbation et privilèges du roi, 1777. — *Id.*, avec notes et notice par Paul Antoine Cap, Paris, 1844. — *Id.*, notice et table par Anatole France, Paris, 1880. — *Id.*, par B. Fillon et Louis Audiat, 2 vol., 1888, Niort. — Duplessis (G.), *Etude sur la vie et les travaux de Bernard Palissy*, Agen, 1855. — Fillon (Benjamin), *Lettre à M. de Montaiglon*, Paris, 1861. — Delange et Borneman, *Monographie de l'œuvre de Palissy*, album de planches in-folio, Paris, 1862. — Tainturier, *Les terres émaillées de Palissy*, Paris, 1863. — Audiat (Louis), *Bernard Palissy*, Paris, 1868. — Morley, *Palissy the potter*, London, 1863. — Burty (Philippe), *Les artistes célèbres, Bernard Palissy*, Paris, 1886. — Molinier (Emile), *Catalogue de la collection Spitzer. Notice sur Palissy*, 1891. — Dupuy (Ernest), *Bernard Palissy*, Paris, 1894. — Herbet (F.), *Les émailleurs sur terre de Fontainebleau*, Paris, 1897. — Hayschmann, *Palissy und Francis Bacon*, Leipzig, 1903.

CONCLUSION

SUR LA « RENAISSANCE »

Nous voici arrivés, avec cette première partie de notre tome V, à l'apogée — et à la fin — de la Renaissance. Le lecteur a pu en suivre les origines et l'épanouissement en Italie, la propagation, les conquêtes plus ou moins rapides, l'évolution et le triomphe dans les différents pays d'Europe. Nous voudrions, autant qu'il est possible de le faire en quelques pages, en résumer les caractères tels qu'ils se dégagent de l'observation des faits — c'est-à-dire des idées et des formes manifestées par les œuvres des artistes. Ce serait peut-être, s'il est vrai, comme a dit Renan, que toute controverse aboutit à une question historique, la méthode efficace pour arriver à une définition acceptable de ce grand mouvement, sur la nature et les conséquences duquel tant de discussions et de polémiques se sont émues.

* * *

Il faut d'abord rappeler en quelques mots les principales opinions contradictoires qui ont été formulées à ce sujet.

Dans l'ancienne pédagogie française, la « Renaissance » c'était bien, comme le mot l'indique, le moment radieux où l'humanité sortit tout à coup de la longue nuit, de la mort du Moyen Age, rouvrit à la lumière de la beauté ses yeux fermés depuis la fin de l'art antique, autant dire depuis le triomphe du christianisme, et se reprit à vivre[1]. Ce fut au temps de François Ier et grâce à l'influence italienne que ce miracle s'accomplit chez nous. « L'architecture changea de face; le goût antique prit la place du gothique qui insensiblement s'anéantit. Les yeux étaient si

1. Voir notre *Conclusion* au tome I (p. 925-945) et l'*Avertissement* des tomes III et IV.

pleins des objets que le mauvais usage avait introduits qu'on fut pendant quelque temps à s'apercevoir que c'était dans les seuls fragments de l'architecture antique qu'il fallait chercher les véritables principes de l'art », écrivait d'Aviler, à la fin du XVIIe siècle, dans son *Cours d'architecture*. Blondel, en 1698, professait que l'architecture serait encore « ensevelie sous les ruines, si la généreuse libéralité de François Ier, père des sciences et des arts, ne l'en avait tirée. Ce grand prince avait dessein de la remettre dans son premier lustre, mais sa mort et les guerres domestiques qui la suivirent empêchèrent l'effet d'un projet si noble. L'architecture n'eut pas le temps de se nettoyer de la rouille qu'elle avait contractée sous terre.... »

Voltaire, dans son *Siècle de Louis XIV*, ne fait guère dater que de Richelieu la renaissance de la France et de l'art français. Jusque-là nous méritions le nom de *barbares* que les Italiens appliquaient indistinctement à tous ceux qui vivaient de l'autre côté des monts. « Il faut avouer que les Français méritaient en quelque sorte cette injure. Leurs pères joignaient la galanterie romanesque des Maures à la grossièreté gothique; ils n'avaient presque aucun des arts aimables, ce qui prouve que les arts utiles étaient négligés, car lorsqu'on a perfectionné ce qui est nécessaire, on trouve bientôt le beau et l'agréable, et il n'est pas étonnant que la peinture, la sculpture, la poésie, l'éloquence, la philosophie fussent presque inconnus à une nation qui, ayant des ports sur l'Océan et sur la Méditerranée, n'avait pourtant pas de flottes, et qui, aimant le luxe à l'excès, avait à peine quelques manufactures grossières.... François Ier fit naître le commerce, la navigation, les lettres et tous les arts; mais il fut trop malheureux pour leur faire prendre racine en France, et tous périrent avec lui. Henri IV allait retirer la France des calamités et de la barbarie où trente ans de discorde l'avaient replongée, quand il fut assassiné dans sa capitale au milieu du peuple dont il commençait à faire le bonheur. Le cardinal de Richelieu, occupé à abaisser la maison d'Autriche, le calvinisme et les grands, ne jouit point d'une puissance assez paisible pour réformer la nation, mais au moins il commença cet heureux ouvrage. Ainsi pendant neuf cents ans le génie des Français a été presque toujours rétréci sous un gouvernement gothique.... »

Une seule nation, un peuple élu, avait conservé le secret de la vie et le dépôt de la beauté, c'était l'Italie. « Mille causes réunies, écrivait en 1796 Quatremère de Quincy, dans ses *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome* publiées en 1806, mille causes réunies ont concouru à faire de l'Italie une espèce de muséum général, un dépôt complet des objets propres à l'étude des arts. Ce pays est le seul qui puisse jouir de ce privilège proprement dit : il le tient de la nature même des choses; il le doit en grande partie à l'existence et à la conservation

des monuments indigènes et des traditions de l'antiquité qui l'ont garanti de la contagion totale de l'ignorance et de la barbarie, dont le reste de l'Europe fut infecté jusqu'au XVe siècle. C'est une vérité que l'ignorance du bon goût n'y fut jamais entière dans aucun temps. On n'y trouve aucune époque qui ne puisse se vanter de quelque monument digne des regards les plus éclairés.... L'action de cette continuité de culture fut cause de la précocité du développement des arts en Italie. Vous savez qu'ils avaient atteint dans ce pays la plus haute perfection qu'ils aient reçue chez les modernes, lorsque d'autres nations en ignoraient encore non seulement les procédés mais même le nom. »

Et l'Italie elle-même n'avait reçu la révélation décisive qu'au lendemain de la prise de Constantinople, quand les hellénisants, chassés de l'empire byzantin, lui avaient apporté, plus brillante et plus pure, la tradition et l'intelligence de la grande antiquité à peine entrevue et pressentie jusque-là.

A cette thèse longtemps incontestée, le romantisme catholique et le nationalisme artistique en opposèrent une autre dont les collaborateurs des *Annales archéologiques* de Didron furent les interprètes passionnés, que Courajod reprit à son compte, élargit, renouvela dans ses *Leçons de l'École du Louvre*, et qu'on pourrait, en empruntant quelques-unes de ses paroles, résumer comme il suit : La Renaissance classique fut l'abdication de la pensée moderne et chrétienne, le triomphe du paganisme latin, la défaite de ce noble art gothique qui avait droit, chez les Français, à tous les respects, car il était pétri du même limon et animé des mêmes instincts que le corps de la France et que l'âme nationale. L'Europe, « qui s'était donnée aux envahisseurs barbares pour se soustraire à la civilisation païenne et à ses funestes conséquences », retomba sous la férule de l'art romain, sous le despotisme de l'art classique italianisé. L'art *chrétien* occidental avait progressivement éliminé jusqu'au XIIe siècle l'élément méridional romain; il avait été barbare, oriental, asiatique même et néo-grec; l'art roman n'avait emprunté à l'antiquité que des procédés de construction; l'art gothique avait été la manifestation la plus haute de la pensée *chrétienne* septentrionale affranchie, consciente et créatrice; il s'était prêté au cours des siècles à toutes ses modalités, à ses renouvellements, à toutes les nuances de l'âme croyante; la Renaissance le désagrégea et le décomposa par la réintégration de l'élément romain, latin et classique qui élimina peu à peu tous les autres éléments constitutifs du grand art médiéval.

A ce mouvement néfaste, les défenseurs de cette thèse ne consentaient même pas à laisser ce nom de « Renaissance ». Des « Renaissances », des renouvellements, des rajeunissements, des enrichissements successifs, ils en comptaient plusieurs dans l'histoire de l'art chrétien

depuis les temps carolingiens jusqu'au xvie siècle, et c'est surtout dans le réalisme — dans le réalisme « chrétien » — qu'ils voulaient voir les causes véritables, les seuls éléments vraiment actifs et fécondants du grand « quattrocento », des Van Eyck à Donatello et de Claus Sluter à Dürer.

Nous avons indiqué déjà (*Avertissement* au tome III) qu'il nous paraissait inutile, impossible sinon dangereux, de changer la terminologie consacrée par l'usage universel et, de même que nous avons conservé à l'art ogival, à l'*opus francigenum*[1], le nom, si impropre fût-il, de « gothique », nous avons maintenu celui de *Renaissance* à toute la période qui vit le retour d'abord sporadique, puis les conquêtes progressives et enfin l'universel triomphe des formes de l'art gréco-romain ressuscité.

Le *réalisme*, dont les essais de plus en plus significatifs remplissent l'histoire de l'art au xive siècle, et qui, avant de se fondre dans le classicisme renaissant, se manifesta au xve siècle par tant de chefs-d'œuvre, paysages et portraits, une autre école voulut y voir la revanche de la nature humaine et de ses profonds instincts trop longtemps comprimés, étouffés par l'ascétisme et le morbide christianisme médiéval. La renaissance du paganisme consacra cet affranchissement. Ce fut la thèse de la retentissante préface de la *Renaissance* de Michelet, qui fit alors amende honorable et s'excusa d'avoir, en ses jeunes années, « avec un trop aveugle enthousiasme », cédé à « l'étrange maladie », à la « manie du gothique ». Brunelleschi devint une manière de héraut de la libre pensée; c'est lui qui, par des voies indirectes, accéléra la fin du Moyen Age dont les Roger Bacon et les Arnaud de Villeneuve n'avaient pu venir à bout. « Mais l'art était moins surveillé. Les tyrans sentaient peu les liens pro- « fonds, intimes qu'ont entre elles les libertés diverses de l'esprit « humain, la chance que l'art affranchi pouvait donner à l'affranchisse- « ment littéraire et philosophique. » Le Florentin Brunelleschi fut le libérateur; il regarda « d'un œil sévère les fantasques constructions » gothiques et « *contre leur orthodoxie fragile bâtit la durable hérésie qui maintenant est la foi de l'art* ».

La thèse « libérale » ou révolutionnaire et anti-catholique venait ainsi se confondre avec la théorie de l'esthétique classique. Mais ces polémiques passionnées, pleines de part et d'autre de vaines divagations et de singulières ignorances, ne firent que compliquer et obscurcir un peu plus la vraie question, le problème historique, la vision simple et nette des faits.

* * *

Les faits, nous avons essayé de les exposer à leur date, et nous ne saurions ici en reprendre, même en raccourci, l'histoire. Nous avons assez

1. Voir notre *Introduction* au tome II.

prouvé, en le racontant et l'analysant, que l'art du Moyen Age fut un art vivant, original et émouvant pour n'avoir plus besoin de discuter la thèse des « classiques » ligués avec les « révolutionnaires » dans la négation pure et simple, le mépris et la proscription de siècles entre tous glorieux de notre histoire artistique. On a vu comment il avait évolué de l' « idéalisme » du XIIIe siècle au « réalisme » du XVe et comment, au cours de ce grand « quattrocento », une série concordante de causes (transformation de certaines nuances de la piété et de la dévotion, constitution d'une clientèle nouvelle, modification dans la condition même des artistes et aussi dans la technique de certains arts), avait amené, en même temps qu'un renouvellement de l'iconographie, une évolution dans le répertoire pittoresque, le choix et l'expression des formes. C'est pendant que s'opérait cette évolution qu'un facteur nouveau, l'étude et l'imitation des monuments antiques, se manifesta et devint bientôt singulièrement actif dans les ateliers des artistes — chez les architectes d'abord, puis chez les sculpteurs et enfin chez les peintres. On a pu discuter à perte de vue et on discutera encore sur l'utilité, les effets et la bienfaisance de ce phénomène. Mais on ne saurait le nier, non plus que son lien d'origine.

Et c'est ici qu'il faudrait rappeler et grouper les faits et les témoignages contemporains qui permettent de se représenter le milieu moral où s'élabora la « Renaissance », d'en suivre, comme à la trace, la manifestation et la force croissante. Si abusive et fausse que puisse être la théorie de Michelet, il n'est pas douteux que Brunelleschi — en même temps qu'il fut encore comme *constructeur* du dôme de Florence un grand gothique, « le dernier des gothiques » — introduisit dans l'architecture italienne non seulement la grammaire ornementale mais les formes essentielles de l'antiquité gréco-romaine — et il n'est pas évident, par contre, quoi qu'on en ait pu dire, que Donatello, qui, lui aussi, témoigna si souvent qu'il avait été gagné à la séduction de l'art antique, fut dans son réalisme fougueux l'interprète et le héraut d'une pensée purement *chrétienne*. Ghiberti, en qui survivent tant de charmantes tendresses et d'exquises traditions « gothiques », n'en fut pas moins un des premiers à sentir le charme de la beauté antique, et l'on a vu (tome III, p. 524) avec quelle intime délectation il parlait de ces *cose scolpite molto perfette* qui lui étaient apparues *in una temperata luce*.

A partir de ce moment, les témoignages contemporains sont, on peut dire, innombrables. Pétrarque possédait un Homère dont la vue, certes, le remplissait de joie, qu'il embrassait, mais qui restait muet pour lui ou plutôt qu'il ne pouvait entendre : « *Homerus... apud me mutus; imo vero ego apud illum surdus sum. Gaudeo tamen vel aspectu solo et sæpe illum amplexus ac suspirans dico : O magne vir, quam cupide te audirem !* » Et dans cette impatience sacrée, on pressent déjà le sonnet fameux de notre Ronsard.

Quand cette révélation attendue, ardemment espérée, commença de se manifester, ce fut chez les Florentins lettrés une explosion d'enthousiasme et d'émulation. Coluccio Salutati, Leonardo Bruni se remettent à l'école : « *Ego*, écrit le premier à son maître en s'excusant de son ignorance, *si spes mihi concipienda fuerit ut vel sero possim græcis litteris balbutire, oh ! quanto tibi patientiæ labore stabunt ineptiæ meæ !* » et Leonardo Bruni ne comprend pas qu'on puisse négliger l'occasion providentiellement offerte, *divinitus oblatam*, d'entrer directement en commerce intellectuel avec Homère, Platon et Démosthène et de se pénétrer de leur admirable discipline.

Le dimanche 16 février 1439, dans la suite de l'empereur Jean Paléologue, Gémiste Pléthon faisait son entrée dans Florence et avec lui la Grèce vivante allait, pour un temps, prendre possession de la cour des Médicis et de toute l'Italie lettrée. Léonardo Bruni avait assez profité des leçons auxquelles il s'était astreint pour pouvoir le saluer dans sa langue. Gémiste Pléthon, c'était, croyait-on, Socrate et Platon ressuscités et, quand il fut mort, Sigismond Malatesta voulut lui faire, dans son temple de Rimini, les honneurs d'une sépulture glorieuse. Tous ces *Græculi* n'étaient pourtant pas, il s'en fallait de beaucoup, des génies authentiques. Mais la Florence des humanistes s'assimila, idéalisa ou vivifia leur sagesse et, après la prise de Constantinople, Ugolino Verino pouvait écrire que tout ce qui avait surnagé de savant, du naufrage de la Grèce, s'était réfugié au bord de l'Arno comme en un port assuré. Cristoforo Landino disait que l'Académie, le Portique, le Lycée y avaient émigré (*tantæ erat optimorum ingeniorum atque eruditorum vis... ut intra magnificos illos lares, non modo Academiam Lyceumque ac postremo Porticum... migrasse...*). Les enfants de la noblesse, au rapport de Politien, parlaient le grec si purement qu'on aurait pu croire qu'Athènes, devenue la proie des Barbares, avait été absorbée par Florence. Des humanistes aux artistes, à qui Leo Battista Alberti avait recommandé d'entretenir avec les lettrés des relations suivies, la propagande se faisait rapide et efficace. On a vu (tome IV, p. 90) avec quel naïf orgueil Filarète se vantait de pouvoir lire dans le texte original les fables d'Esope auxquelles il fit, dans son œuvre de sculpteur, plus d'un emprunt, en même temps qu'il mêlait à l'ornementation des portes de Saint-Pierre les déités païennes.

Il suffira de rappeler, entre tant d'autres qu'on pourrait citer, ces témoignages de la précoce adhésion des plus influents parmi les Florentins à la culture antique et de l'orientation consciente de la Renaissance à peine commencée vers le classicisme. Ce fut un mouvement des esprits et des cœurs si joyeux et si unanime que l'art ne pouvait qu'en être directement et immédiatement touché. Matteo Palmieri, Giovanni Ruccelaï — tous les grands patrons des artistes — célèbrent à l'envi la joie de vivre en ces temps qui voient éclore plus d'excellents arts qu'il n'y en eut

depuis mille ans (*Riconosca da Dio*, écrit Palmieri, *chi a ingegno l'essere nato in questi tempi i quali più fioriscono d'eccellenti arti.... che altri tempi sieno stati già sono mille anni passati*), et Ruccelaï rend grâces au Dieu tout-puissant d'avoir vu de ses yeux l'âge présent que ceux qui s'y entendent tiennent pour le plus grand qu'ait connu la cité (*la quale si tiene per li intendenti ch' ella sia stata e sia la più grande età che mai avesse la nostra città*). « Ce siècle est bien le siècle d'or, s'écriera Marcile Ficin; il a remis en lumière les disciplines libérales qui étaient presque abolies, la grammaire, la poésie, l'éloquence, la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, l'art de chanter sur l'antique lyre d'Orphée, et tout cela à Florence!... *Hoc enim seculum tanquam aureum, liberales disciplinas ferme jam extinctas reduxit in lucem... idque Florentiæ!* » Et, de l'autre côté des Alpes, tous les humanistes, de Rabelais à Ulrich de Hutten, allaient faire chorus, saluer les belles disciplines intellectuelles retrouvées, la joie de vivre dans ce renouveau des esprits : « *O Jahrhundert*, écrira Ulrich von Hutten, *die Geister erwachen, die Studien blühen; es ist eine Luft zu leben.* »

Voilà dans quel milieu, sous la discipline de quel idéal se prépara, se fit la Renaissance, et s'élabora ce qu'on pourrait appeler son programme iconographique et moral. C'est dans l'académie platonicienne de Laurent et de Marcile Ficin qu'il faut chercher le germe qui s'épanouira, par le génie de Raphaël, dans la chambre de *la signature*, ce sommet radieux où aboutit et d'où rayonne dans une paisible et sereine splendeur tout l'idéal de la pensée chrétienne réconciliée avec la Beauté antique. « Sans la discipline platonicienne, a dit Laurent, personne ne peut être ni bon citoyen ni bon chrétien. » Marcile Ficin « prêche Platon » à l'église degli Angeli ; dans la villa de Laurent, à Careggi, au pied du buste de l'auteur du *Symposion*, autour de calices antiques, Giovanni Cavalcanti, « le Prince du Festin », commente les discours de Phèdre et de Pausanias, Carlo Marsupini celui d'Agathon, Landino celui d'Aristophane, Cristoforo Marsupini celui d'Alcibiade, Tomaso Benci celui de Socrate. Mais ces platoniciens sont chrétiens; ils ont « appris au Pinde un hymne du Carmel » ; le moment viendra même où Marcile Ficin brûlera son commentaire de Lucrèce et ses traductions profanes pour ne pas inciter le monde au culte des faux dieux ; de « païen » il se fera « soldat du Christ » ; — où Pic de la Mirandole brûlera lui aussi ses poésies amoureuses, commentera les *psaumes* et l'*oraison dominicale*, distribuera ses biens aux pauvres, s'infligera même la discipline ; — où Benevieni traduira les *psaumes*, refusera à ses amis sa *canzone d'amore* et composera le cantique que la procession des enfants, vêtus de robes blanches et couronnés de branches d'olivier, entonnera dans les rues de Florence, le dimanche des Rameaux 1496, ou encore la *laude* dont les rimes monteront vers le ciel, le mardi gras du carnaval de 1497, en même temps que les flammes du bûcher sur lequel

les disciples de Savonarole jetteront les images impures et les livres profanes que le Prophète a condamnés!

Ils n'en ont pas moins été les vrais protagonistes de la Renaissance; c'est par eux que les artistes furent mis en contact avec les œuvres plastiques de l'antiquité; c'est à leur école qu'ils apprirent progressivement à mieux les voir; car l'initiation fut lente, et depuis le jour où Giotto copiait naïvement, sans en comprendre les véritables formes, la structure et les proportions, la colonnade du petit temple d'Assise, jusqu'à l'après-midi du 6 janvier 1506 où Michel-Ange avec Giuliano da San Gallo reconnut tout à coup le *Laocoon dont parla Pline*, quelques heures à peine après qu'on l'eût découvert dans une vigne près de Sainte-Marie-Majeure (v. tome IV, p. 226-227), les yeux et les esprits s'étaient renouvelés et dans l'ordre des idées comme dans l'ordre des formes, un travail profond s'était accompli.

* * *

Faut-il dire que, dans l'ordre des idées, la « Renaissance », quand elle abolit définitivement le « Moyen Age » finissant, substitua à un art d'humilité, « de souffrance, de tristesse, de résignation, d'acceptation de la volonté divine », un autre art que Pascal, interprétant saint Jean l'Évangéliste, devait définir comme « tout ce qui est art *dans le monde* », « concupiscence des yeux, concupiscence de la chair et *orgueil de la vie* »? On pourrait en être tenté, mais que de faits, que d'œuvres, avant et après la « Renaissance », échapperaient à cette formule! Ce qui est incontestable, c'est qu'à partir de la Renaissance, ou plutôt à partir de la Réforme et du Concile de Trente, le domaine de l'art et celui de la religion qui, jusqu'au xve siècle et aux débuts même du xvie, avaient été étroitement mêlés et confondus, vont désormais être nettement séparés et quelquefois opposés. Il y aura un « art religieux », province isolée et parfois négligée du grand empire de l'Art; la religion croira devoir condamner certaines manifestations de cet Art, et le saint Concile de Trente, dans sa vingt-cinquième session, ordonnera « qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provocants », ce qui n'était, après tout, sous une forme nouvelle et dans des circonstances particulièrement critiques pour l'Église, que la réédition des antiques anathèmes que tant de Docteurs, en attendant saint Bernard, Savonarole et Calvin, avaient proférés contre le danger ou l'abus des images.... On pourrait en effet suivre à travers toute l'histoire de l'Église un courant iconoclaste. Depuis Eusèbe, qui détournait une princesse impériale de se faire fabriquer une image du Christ, jusqu'aux sermons du carême de 1494 et aux diatribes passionnées de Calvin, que de textes on pourrait retrouver où survit l'antique méfiance des premiers chrétiens contre les idoles. Si le second Concile de Nicée

proclame en 787 la légitimité des images en couleur, en mosaïque et en toute autre matière, un autre concile d'évêques francs réunis par Charlemagne en 794, à Francfort, s'élève avec une énergie indignée contre cette doctrine, et dans les controverses de Suger, de Pierre le Vénérable et de saint Bernard les mêmes arguments s'opposent. En dépit de ces résistances plus ou moins isolées, l'Église n'en avait pas moins baptisé l'art, et les plus grands siècles de son histoire et de ses conquêtes sont aussi ceux des chefs-d'œuvre les plus originaux et les plus expressifs de l'art chrétien.

Nous voici arrivés au moment de la bifurcation. L'art, quoiqu'on en ait pu dire, l'art plastique ne sera pas *proscrit* par la Réforme (Calvin lui-même y reconnaîtra un *don de Dieu*, Luther moins farouche n'admettra pas qu'on interdise de peindre sur les murailles ou de dresser dans l'église l'image du Christ qu'il porte dans son cœur, et Zwingle interdira qu'on brise les vitraux *parce qu'il n'a jamais vu personne s'agenouiller devant un vitrail*); mais, confondant l'idolâtrie et la vénération des images, les Réformés furent d'impitoyables iconoclastes; d'irréparables chefs-d'œuvre furent sauvagement sacrifiés pendant les abominables guerres de religion. L'Église catholique elle-même *surveillera* dès lors les produits de l'art religieux oublieux des vieilles disciplines et trop souvent suspect de licence sinon d'hérésie. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, toute une littérature spéciale prend naissance qui dissertera, du point de vue chrétien, sur l'orthodoxie des images sacrées. Le cardinal Paleotti, en Italie, René Benoist, en France, dès 1564, Jean Molanus, à Louvain, commentent les textes du saint Concile, et la sainte Inquisition demandera compte à Paul Véronèse de la façon inconvenante dont il a peint, comme un banquet d'épicuriens, les *Noces de Cana*. Au XVIIIe siècle encore — en 1771 — paraîtra, en deux volumes, un traité didactique : *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres, sculpteurs et dessinateurs, dans la représentation de sujets tirés de l'histoire sainte ou les peintures sacrées considérées relativement aux dogmes, aux faits, au costume avec tous les éclaircissements nécessaires pour les rendre exactes et les augmenter d'un grand nombre de sujets qu'on n'a jamais traités* (à Paris, chez Debure père, quai des Augustins, à Saint-Paul), qui n'est qu'un dernier écho de cette longue polémique.

L'art religieux pourtant n'était pas mort et ne saurait mourir, et nous aurons à dire dans les volumes qui vont suivre comment il se comporta désormais, dans les milieux profondément différents ou renouvelés où nous l'étudierons : en Italie chez les successeurs de Michel-Ange et au temps du chevalier Bernin; dans les Flandres catholiques avec Rubens; dans les Pays-Bas protestants avec Rembrandt; dans l'Espagne de l'Inquisition avec Murillo, Zurbaran et Alonzo Cano; dans la France très chrétienne et monarchique avec un Eustache Lesueur, un Poussin, un

Philippe de Champagne, un Mignard. Mais ce ne sera plus dès lors qu'un domaine réservé de l'Art de plus en plus émancipé; — dans ce domaine même, les règles de l'iconographie médiévales seront complètement oubliées et perdues; l'antique hiérarchie sera abolie; les dieux du paganisme règneront dans les allégories profanes et jusque dans le Sanctuaire; « le monde » mêlera souvent, en dépit des prescriptions du Concile de Trente, ses concupiscences, ses vanités et son orgueil aux peintures et aux sculptures « chrétiennes » — et beaucoup de cœurs croyants et de consciences alarmées s'offusqueront de ses licences.

* * *

Il ne suffit pas de chercher dans une œuvre d'art l'expression d'un sentiment ou la manifestation d'une idée. L'art sans doute ne serait qu'un jeu s'il n'était intimement, indissolublement lié à l'histoire de l'esprit et du cœur humain — mais, nous avons eu l'occasion d'y insister déjà (v. *Conclusion* au tome I, p. 926-927), les causes *techniques* n'ont pas moins d'influence sur son évolution que les causes *morales* — ou plutôt l'art, qui est une certaine façon de travailler, d'agencer et de modeler la matière sous l'inspiration de l'esprit, n'agit sur la sensibilité et l'imagination que par les yeux. Sa langue est faite de formes et de couleurs, et dans leurs combinaisons variables qui se succèdent et s'engendrent de génération à génération et d'école à école, une logique spéciale semble régler, en dehors de toute considération sentimentale, les lois de cette évolution. En se plaçant à ce point de vue, il serait fort difficile de dire pourquoi une forme serait plus « religieuse » qu'une autre; en quoi l'invention de la croisée d'ogives et des arcs-boutants de nos cathédrales est plus « chrétienne » (sinon par les applications qu'on en fit et le moment où elle parut) que les colonnades, entablements et frontons des temples païens.

Quelle fut, pendant la période de la Renaissance proprement dite, — c'est-à-dire, comme on est convenu de l'admettre aujourd'hui, du xve au xvie siècle, des « primitifs » à l'âge « classique », — l'évolution de ce qu'on pourrait appeler le sens plastique, — du sentiment de la forme, de la composition? Nous avons essayé de l'indiquer en quelques mots dans l'*Introduction*, et de le montrer au cours de notre tome IV, et le lecteur a pu le sentir à lire attentivement les chapitres consacrés à l'architecture, à la sculpture et à la peinture italiennes. Nous aurons d'ailleurs à y revenir au cours de notre prochain volume en étudiant en Italie, en France et en Europe les successeurs immédiats des grands maîtres du xvie siècle pendant les dernières années de ce siècle et le début du xviie. En même temps que nous définissions la naissance du style plus ample et plus large, des formes plus synthétisées et généralisées, des compositions plus coor-

données et plus pleines qui, des architectes aux sculpteurs et aux peintres, se fit partout de plus en plus sentir, nous rappelions la découverte des grandes œuvres de la plastique gréco-romaine, du *Torse du Belvédère*, du *Laocoon*, de l'*Apollon*, qui passèrent, parmi les artistes et les amateurs de la Rome des débuts du *cinquecento*, pour les événements les plus mémorables et les plus décisifs. Une théorie récente — dont M. Thode, dans un chapitre de son beau livre *Michel-Angelo und das Ende der Renaissance* (voir notamment tome II, *Die Kulturfactoren in ihrem Verhältnisse zu einander* et *die Ursprünge der Renaissance und die bildende Kunst*), et surtout M. H. Wölfflin, dans un ouvrage magistral, *Die classische Kunst*, récemment traduit en français par M. Conrad de Mandach, ont été les promoteurs les plus autorisés, — refuse de voir dans ces faits concordants et contemporains des rapports de cause à effets. Ils s'accordent l'un et l'autre à faire remonter jusqu'aux xiie et xiiie siècles les véritables origines de la Renaissance; le premier suit depuis François d'Assise jusqu'au xvie siècle, dans une évolution ininterrompue, le « devenir » de l'art classique. Le second, — après avoir analysé avec beaucoup de pénétration les caractères distinctifs de l'art des primitifs et de celui des classiques, défini les conditions esthétiques, les formes du sentiment, de l'idéal nouveaux considérés comme une conception plastique, une « vision d'art » ayant sa raison d'être et son but en elle-même, — conclut en ces termes : « Si le cinquecento nous paraît plus rapproché de l'antiquité « que le quattrecento, cela tient à ce que, *par un développement absolu- « ment naturel*, la première de ces époques commençait à produire des « œuvres semblables à celles des classiques grecs et romains. » Et plus loin : « Nous pouvons affirmer que les monuments antiques qui « reflétaient un art parvenu au suprême degré de la maturité et ayant « parfois même dépassé ce degré, n'ont nullement conditionné l'évo- « lution de l'art italien et n'en ont pas non plus hâté la maturité.... Au « xvie siècle, l'art parvient à un degré de supériorité qui lui permet de « se trouver, pour quelques fugitifs instants, face à face avec l'anti- « quité. Ce résultat est la conséquence d'un développement original et « non pas celui des recherches archéologiques ou d'imitations acadé mi- « ques. Le large fleuve de la Renaissance suivit son cours et le cinque- « cento devait venir tel qu'il est venu, même si les figures antiques « n'avaient pas existé. Le sentiment de la beauté des lignes qui s'est ma- « nifesté au xvie siècle est indépendant de l'*Apollon du Belvédère*, comme » d'ailleurs le goût du calme classique ne tient nullement à l'influence « des *Niobides*[1] ».

On a vu en quoi nous différons de cette opinion. Mais le dissen-

1. Qui n'étaient d'ailleurs pas connus au début du xvie siècle.

timent n'est peut-être pas de très grande conséquence. Personne ne prétendra assurément qu'un grand style *vivant* et expressif puisse naître de recherches archéologiques et d'imitations académiques. Mais dans les éléments complexes qui ont contribué à la formation de ce style, l'admiration inspirée par les chefs-d'œuvre du passé n'est certainement pas négligeable. Nous avons cru devoir insister sur la qualité et l'efficacité de l'atmosphère morale que l'humanisme florentin avait créée pour les artistes. Comment nier que la découverte du *Laocoon* et du *Torse* apportèrent à Michel-Ange, au moment même où il en avait le plus besoin, le *conseil*, l'indication décisive dont il s'empara, non point certes en copiste servile mais en grand artiste créateur qui s'assimile tout ce que la vie et le passé lui offrent et fait son bien de tous ces apports. Quand Eugène Delacroix, pendant la gestation de sa *Barque de Dante*, allait, tandis qu'il peignait les torses des damnés, consulter les Rubens du Louvre et les Naïades du *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, ce n'était certes pas en plagiaire. Il n'en tira pas moins profit. Ce serait un exercice d'assez vaine scholastique que de discuter si le style et l'œuvre de Michel-Ange eussent été exactement ce que nous les voyons si le *Torse* et le *Laocoon* n'avaient pas été exhumés, presque sous ses yeux, de la terre italienne. Mais qu'il ait frémi d'enthousiasme en les reconnaissant, qu'il ait salué en eux comme de grands aînés pressentis et vaguement attendus, qu'il s'en soit pénétré et comme rempli, comment pourrait-on le méconnaître?

* * *

Il y eut donc dans les prémisses de ce grand mouvement de la Renaissance, dans la concordance des causes plus ou moins profondes qui le déterminèrent, bien des éléments que l'analyse peut démêler, dont aucun ne fut suffisant et décisif mais dont aucun non plus n'est négligeable. Il y eut, avant tout, ce qu'on pourrait appeler le *genius loci*, le sens plastique italien tout pénétré, par la nature et l'hérédité, de génie antique et qui, depuis Giotto et Nicolas de Pise, avec Masaccio, avec Jacopo della Quercia, avait tendu à ce que le XVIe siècle devait réaliser; il y eut, mais ici l'apport des peuples septentrionaux fut antérieur et supérieur à celui des Italiens, cette découverte de l'homme et de la nature, l'invention du paysage et du portrait, dont les maîtres furent salués quand ils descendirent de l'autre côté des monts — qu'ils s'appelassent Jean Fouquet ou Roger de la Pasture — comme des novateurs dignes de tous les respects; il y eut, dans la science du dessin, dans celle de la perspective, dans la notion de l'espace, de la profondeur de l'atmosphère rendue sensible à l'œil et à l'esprit, dans le maniement des masses et des « volumes », dans la composition des ensembles expressifs ou décoratifs,

une exigence croissante de l'esprit et de la raison qui rendirent plus difficiles les yeux jadis si naïvement et délicieusement amusés par la variété et le charme anecdotique de la réalité ; il y eut surtout — et ceci échappe à toute analyse et à toute explication — l'apparition successive et simultanée de quelques génies supérieurs — et devant le grand mystère qu'est l'âme et l'imagination d'un grand artiste, l'histoire et la critique ont à constater et à admirer, à essayer de comprendre le *comment*, mais sans pouvoir prétendre, jusqu'à présent, à trouver et à définir le *pourquoi*. Mais tout cela se produisit, se combina et se conditionna dans un milieu de plus en plus pénétré du goût, de la curiosité, de la religion de la beauté antique, longtemps pressentie et enfin découverte ; c'est sous l'invocation des dieux ressuscités que se fit la Renaissance classique ; leurs artistes, leurs leçons, leur anthropomorphisme, leurs temples, leur mythologie devinrent les conseillers, les modèles, l'aliment du nouvel art classique, et c'est ce qui a, dans l'histoire, en dehors des triomphes du naturalisme septentrional, contribué à la création du style et à la définition du moment et de l'ensemble d'œuvres que ce mot résume et désigne dans la nomenclature des grandes époques de la civilisation. C'est aussi contre quoi, nous le verrons dans la suite prochaine de cet ouvrage, protesta la conscience alarmée de quelques artistes chrétiens, quand se forma ce qu'on a appelé l'art de la Contre-réforme qui fut surtout une tentative de réaction contre le paganisme.

* * *

Quand on passe d'Italie en France, et dans les autres pays d'Europe, c'est encore par ce même caractère qu'il faut distinguer, si l'on veut être clair, tout ce qui constitue, par rapport au gothique finissant, la *Renaissance*, — qu'on s'afflige ou se réjouisse d'ailleurs de ses conquêtes, selon les préférences du goût particulier qui ne saurait prétendre à réformer la terminologie universelle.

Heureux ceux qui vivaient dans ce siècle sublime
Où, du génie humain dorant encor la cime,
Le vieux soleil gothique à l'horizon mourait ;
Où, déjà, dans la nuit emportant son secret,
La cathédrale morte en un sol infidèle
Ne faisait plus jaillir d'églises autour d'elle....
Siècle mystérieux, où la science sombre
De l'antique Dédale agonisait dans l'ombre,
Tandis qu'à l'autre bout de l'horizon confus
Entre Tasse et Luther, ces deux chênes touffus,
Sereine et blanchissant de sa lumière pure
Ton dôme merveilleux, ô sainte architecture,
Dans le ciel qu'Albert Dure admirait à l'écart,
La Musique montait....

Si contestable ou arbitraire que puisse être en quelques-uns de ses détails cette vision poétique, il n'y a pas deux manières de définir ce qui différenciait les monuments nouveaux que voyait surgir à son déclin le vieux soleil gothique. Ils étaient, ou ils sont pour nous, « de la Renaissance » dans la mesure où ils se parent d'une ornementation où l'antiquité et le goût italien ont mis leurs modèles, leur sourire et leur marque; où la draperie obéit à des rythmes plus simples, où les particularités de la physionomie individuelle tendent à s'atténuer dans un type plus général, où, enfin, le répertoire mythologique et païen prend dans les programmes décoratifs, et jusque dans les œuvres à destination religieuse, une place plus grande.

Quand, au fond d'une miniature de notre Fouquet, où Marie et Joseph échangent par-devant le grand prêtre l'anneau des fiançailles, nous avons vu se dresser un arc de triomphe romain; quand, autour de la salle où Étienne Chevalier et son patron adorent la Vierge assise avec l'Enfant sous un portail « gothique », nous avons vu jouer des *putti* nus et se dérouler de lourdes guirlandes, nous avons reconnu la première empreinte de la « Renaissance » sur un esprit tout français. Nous avons constaté ses progrès lorsque, sur le vitrail de la Couture de Bernay, nous avons vu, comme fond de décor à une *Nativité*, s'arrondir les arcs en plein cintre et se poser sur des colonnes de marbre les architraves d'un monument antique; quand, sur le jubé de Jean de Langeac, évêque de Limoges, au-dessous des Vertus et des Pères de l'Église, les travaux d'Hercule se sont déroulés en six bas-reliefs, ou que les amours de Pyrame et Thisbé et les dieux de l'Olympe se sont glissés dans l'ornementation des marges des missels. Et ce n'est pas à dire certes que la religion en fût compromise ni moins dévot peut-être le propriétaire du livre d'heures; mais l'esprit, la marque de la « Renaissance », c'est à ces signes qu'ils se révèlent.

A mesure qu'ils sont gagnés par le goût nouveau, et quelle que puisse être encore la force du lien intérieur qui les rattache à la vieille France, c'est du côté de l'Italie et de l'antiquité que nos artistes regardent. Jean Goujon commentera *Vitruve*, Philibert de l'Orme fera avec dévotion le pèlerinage de Rome et « mesurera » avec ferveur les débris des monuments antiques. Et quand la conversion du pays tout entier à l'idéal nouveau sera complète, toute intelligence du passé national sera, pour trois siècles, du même coup abolie et l'on traitera de barbares et de gothiques les créateurs de l'*opus francigenum*, les maîtres de nos cathédrales! (Voir l'*Introduction* du tome II.)

Dans tous les pays, c'est par les mêmes gestes, par les mêmes indices et par les mêmes faits que s'accusent les progrès de la Renaissance, et les théoriciens qui conçoivent autrement son essence et son

caractère véritable n'y peuvent rien changer. C'est aussi par le culte de Rome, par l'exode vers Rome, que se traduit le zèle des artistes pour l'esthétique renouvelée. Il semble qu'à mesure qu'on remonte plus haut vers le Nord, c'est-à-dire à mesure qu'on pénètre chez des peuples dont les instincts de race, le tempérament, la tradition, le génie sont plus opposés et plus réfractaires à tout ce qui constitue l'art de la Renaissance italienne, le zèle est plus fervent, le désir plus ardent, l'effort plus tendu vers le foyer lointain où brille la Beauté retrouvée. La conversion, l'initiation y furent plus lentes; mais quelle énergie presque désespérée, quelle conscience dans l'application à apprendre cette rhétorique sonore et brillante, ces élégances et ces belles manières oratoires, dont les maîtres italiens et romains ont découvert le secret! Écoutez Carel Van Mander. Il n'a pas assez de mépris pour l'art de son pays et ses compatriotes. « On en est venu chez nous, dit-il, à un tel degré de sottise que la sécheresse, la maigreur — cette maladie — est tenue pour un ornement et une qualité. Les Italiens sont plus sages. Depuis l'antiquité, ils aiment à voir leurs belles madones bien en chair... » Et où cherche-t-il, où désigne-t-il le remède? Dans l'imitation de l'art antique, qu'il n'entrevoit encore qu'à travers les interprétations italiennes. « Grâce au puissant secours des statues antiques, les Italiens ont pu arriver à la juste conception de la vraie nature, tandis que nos Flamands s'appliquaient encore à chercher le progrès par un travail routinier sans autre modèle que la nature vulgaire.... »

Rome, « Rome l'incomparable, la reine des cités, la séductrice, tant ornée d'œuvres d'art qu'on la dirait créée pour les peintres », va dès lors devenir pour tous ces néophytes la Mecque de l'art, le sanctuaire des initiations suprêmes. Ils en reviendront « romanistes », ayant changé — ou essayé de changer — leurs manières « grossières », l'allure habituelle de leur esprit et de leurs gestes, — latinisé leurs prénoms et même leur nom patronymique, — renié, autant qu'ils ont pu, leur pays et leur race. Et souvent, au prix de quels sacrifices, de quels touchants héroïsmes! « Le talent ne leur est pas venu en dormant », écrit naïvement l'auteur du *Livre des peintres* de ces premiers romanisants. Ils sont avides d'apprendre « la bonne manière de composer » et comment on fait des œuvres religieuses, « peuplées de figures nues et de sujets tirés de la fable, ce qui n'était point entré jusqu'alors dans les usages de notre pays »! Et certes, on sent assez l'effort, la tension et comme l'exaspération de leur volonté aux prises avec la persistance, la rébellion opiniâtre des instincts naturels et des traditions ancestrales!

Chez eux aussi, les lettrés avaient donné le signal, et l'opinion publique les poussa plus encore qu'elle ne les suivit. Toutes les chambres de rhétorique, celle de la *Violette*, comme celles de l'*Olivier* et

de la *Pensée*, ne donnaient plus que des représentations de tragédies et « autres histoires à l'imitation des Grecs et des Romains ». Comment auraient-ils résisté au courant universel, à l'appel si puissant et si doux des lointaines sirènes? « Comme je peux », avait dit humblement Jean Van Eyck. « Chacun son temps », répondait, à un siècle de distance, le turbulent Bernard Van Orley. L'enthousiasme fut sincère, qui fit battre le cœur de ces pèlerins écoliers dont plus d'un avait la barbe blanche. Pour se mettre en route, pour arriver à conquérir la liberté et les ressources nécessaires au voyage rêvé, que ne furent-ils pas capables d'imaginer! Parmi les traits qu'on peut relever, à feuilleter le livre de Carel Van Mander, il en est d'amusants comme l'histoire d'Hubert Goltzius « qui entreprit le voyage de Rome à l'insu de sa femme sous prétexte de se rendre à Cologne »; — il en est d'émouvants comme celle de cet autre qui, « chargé de trop de famille et retenu au logis, comparant sa propre destinée à tous les avantages que rencontrèrent les autres artistes, tomba dans une noire mélancolie et, voyant que sa vie ne tenait, comme on dit, qu'à un fil, prit le parti, si faible qu'il se sentît, de se mettre en route pour l'Italie, afin de pouvoir, du moins avant de mourir, contempler les splendeurs de l'art italien, ce dont il s'était vu privé par son mariage ». Un jour viendra où, sur le sol flamand, saturé d'engrais italiens par ces bons jardiniers, Rubens touchera de sa baguette magique toute cette matière académique et en fera jaillir l'étincelle de vie. — C'est assez — si grandes qu'aient été les pertes et durs les sacrifices imposés aux traditions des vieux maîtres — pour désarmer l'équitable avenir.

Voilà donc ce que fut cette « Renaissance », toute chargée de substance italienne et antique plus ou moins assimilable, qui fit la conquête de l'art européen. Nous sommes arrivés au moment où, sous l'influence de conditions sociales, morales et religieuses particulières, elle va subir une crise profonde, se transformer à son tour.... Mais de ses ruines mêmes une pédagogie sortira, que les académies codifieront et propageront bientôt, et ce sera la *formation de l'art classique moderne.*

André Michel.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE XIV

LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE ET DANS LES PAYS DU NORD

L'ART ALLEMAND AU XVᵉ ET AU XVIᵉ SIÈCLE

par Louis Réau

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE ALLEMANDE AU XVᵉ ET AU XVIᵉ SIÈCLE

par Louis Réau

LES ÉCOLES ALLEMANDES DE LA FIN DU XVᵉ SIÈCLE (1450-1500)

GRANDS ARTISTES ET « PETITS MAITRES » DE L'ÉPOQUE DE LA RÉFORME (1500-1540)

CHAPITRE II

LA SCULPTURE ALLEMANDE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

par Louis Réau

CHAPITRE III

LA MÉDAILLE ALLEMANDE ET FLAMANDE AU XVIe SIÈCLE

par Jean de Foville

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE, DANS LES PAYS-BAS ET DANS LES PAYS SCANDINAVES

par Louis Réau

CHAPITRE V

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS DEPUIS LES SUCCESSEURS DES VAN EYCK ET DE R. VAN DER WEYDEN JUSQUE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

par L. de Fourcaud

LIVRE XV

LA GRAVURE ET LES ARTS MINEURS A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

CHAPITRE VIII

LA GRAVURE A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

par Conrad de Mandach

LE XVe SIÈCLE

LE XVIe SIÈCLE

CHAPITRE IX

L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AU XVIe SIÈCLE

par J.-J. Marquet de Vasselot

ORFÈVRERIE

ÉMAILLERIE

CHAPITRE X

LA CÉRAMIQUE EN OCCIDENT AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

par Gaston Migeon

CONCLUSION SUR LA RENAISSANCE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES

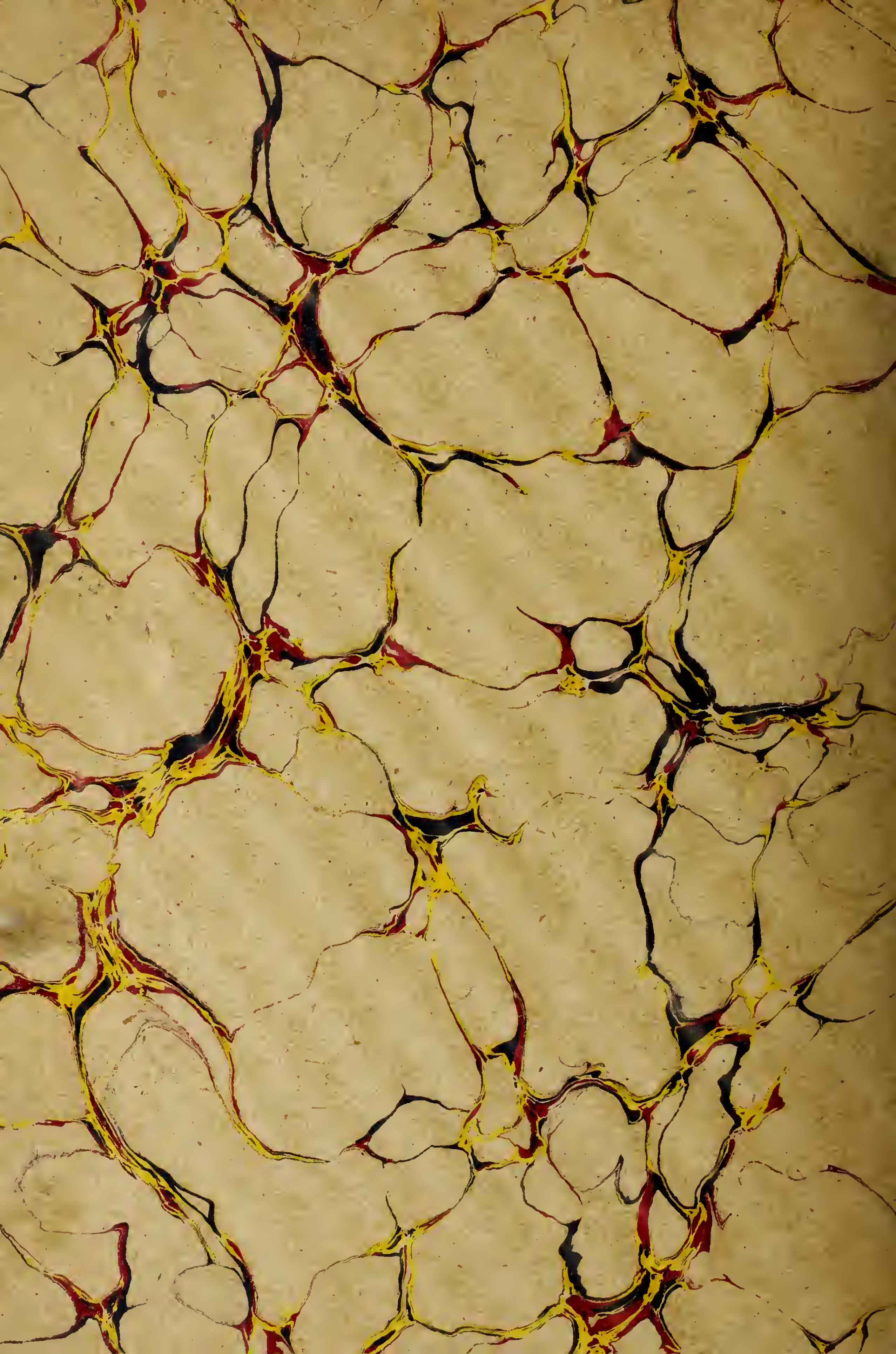
HORS TEXTE

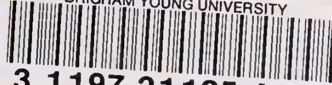
ERRATUM

AU TOME V (PREMIÈRE PARTIE)

Page 100 : Par suite d'une interversion de clichés, les légendes des figures 58 et 59 ne concordent pas avec les figures : la légende 59 correspond à la figure 58, et inversement.

68578. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4127

